



ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Αντώνης Μοσχοβάκης

33 στιγμές
από τη Σινεπιλογή

Επιμέλεια: Γιάννης Σολδάτος

ΘΗΚΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Film Pads
No 10

II-000000006413

МОНГОЛ УИХААНЫ ГЭРЛЭГ
ЭНХЭГЭЙН ХАРИУУЛГА
ХАРИУУЛГА
[]

ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΟΣΧΟΒΑΚΗΣ

33 ΣΤΙΓΜΕΣ ΑΠΟ ΤΗ «ΣΙΝΕΠΛΟΓΗ»

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

1292

791

.437

5

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε στο πλαίσιο του 48ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (16-25 Νοεμβρίου 2007).

Πρόεδρος Φεστιβάλ: Γιώργος Χωραφάς
Διευθύντρια Φεστιβάλ: Δέσποινα Μουζάκη

Επιμέλεια έκδοσης: Γιάννης Σολδάτος
Συντονισμός εκδόσεων Φεστιβάλ: Αθηνά Καρτάλου
Επιμέλεια κειμένων από την έκδοση «Σινεπιλογή»: Αχιλλέας Κυριακίδης
Επιμέλεια νέων κειμένων: Έφη Βενιανάκη

Ευχαριστούμε θερμά τους: Μανώλη Γλέζο, Γλαύκη Μοσχοβάκη, Νίνο Φένεκ Μικελίδη, Δημήτρη Χαρίτο.

Εξώφυλλο: Σωτήρης Μαργέλος
Εκτύπωση / Βιβλιοδεσία: Πισάνος Α.Ε.

Copyright © 2007
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Εκδόσεις Αιγόκερως

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ISBN 978-960-322-318-4



Περιεχόμενα

Εισαγωγή της Δέσποινας Μουζάκη		4
Ένας διανοούμενος αγωνιστής της Εθνικής Αντίστασης και της Αριστεράς του Μανώλη Γλέζου		5
1. ΞΕΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ		
<i>Ο κύριος Βερντού</i>	7	<i>Η αυτοκρατορία των αισθήσεων</i> 33
<i>Ιβάν ο τρομερός</i>	8	<i>Στάλκερ</i> 34
<i>Με κομμένη την ανάσα</i>	10	<i>Μαριονέτες</i> 35
<i>Η νύχτα</i>	11	<i>Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν</i> 36
<i>Η πηγή των παρθένων</i>	11	<i>Ξεχασμένοι από την κοινωνία/Λος ολβιδάδος</i> 37
<i>Η δίκη</i>	12	
<i>Άμλετ</i>	14	
<i>Βιριδιάνα</i>	15	
<i>Το κατά Ματθαίον ευαγγέλιο</i>	16	2. ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ
<i>Αντρέι Ρουμπλιώφ</i>	18	<i>Μακεδονικός γάμος</i> 38
<i>Αλονζανφάν</i>	19	<i>Χαμένα όνειρα</i> 38
<i>Ο κινηματογραφιοστής</i>	20	<i>Η τραγωδία του Αιγαίου</i> 39
<i>Πατέρας αφέντης</i>	21	<i>Χάππυ νταΐη</i> 40
<i>Η γη της επαγγελίας</i>	22	<i>Οι κυνηγοί</i> 41
<i>Ο ταξικιζής</i>	23	<i>Ευδοκία</i> 42
<i>Ένας αμερικανός φίλος</i>	24	<i>Ευρυδίκη ΒΑ 2037</i> 44
<i>Προβιντάνς</i>	25	
<i>Γερτρούδη</i>	26	Δημοσιεύματα
<i>Ουγκέτσου μονοκατάρι</i>	28	Δημήτρης Χαρίτος, «Αντί», Ιούνιος 2007 46
<i>Μανχάπταν</i>	29	Νίνος Φένεκ Μικελίδης «Ελευθεροτυπία», 15.5.2007 46
<i>Ταξίδι στο Τόκιο/Επίσκεψη στο Τόκιο</i>	31	
<i>Η λάμψη</i>	32	

Ένας από τους πρώτους που άρθρωσε κριτικό λόγο για τον κινηματογράφο στην Ελλάδα, ένας από τους πρωτοπόρους της κινηματογραφικής κριτικής με τον τρόπο που την (ανα)γνωρίζουμε σήμερα, ο Αντώνης Μοσχοβάκης έφυγε φέτος από κοντά μας πλήρης ημερών και έργου.

Από τη δεκαετία του 1950 και για περισσότερα από τριάντα χρόνια, τα κείμενά του υπήρξαν όχι μόνο οδηγός για ολοκληρωμένες γενιές κινηματογράφωτων, αλλά την ίδια στιγμή αποτέλεσαν αξιοπρόσεκτα δείγματα μιας νέας αντίληψης για την κριτική που αντιμετώπιζε τις ταινίες σαν ολοκληρωμένα και σημαντικά καλλιτεχνικά έργα, θέτοντας τα θεμέλια για μια διαφορετική θεώρηση του κινηματογράφου στη χώρα μας.

Ανθρωπος με ανοιχτό μυαλό και στοχαστής δίχως παρωπίδες, ο Μοσχοβάκης αντιμετώπιζε κάθε δημιουργό και κάθε ταινία με απόλυτη σοβαρότητα και με μόνο κριτήριο την καλλιτεχνική τους αξία, δίχως να αφήνει άλλες παραμέτρους να θολώνουν την κρίση του, υποστηρίζοντας συχνά είδη που πολλοί συνάδελφοί του αντιμετώπιζαν στην εποχή τους με προκατάληψη.

Μέσα από τη δουλειά του, το ειλικρινές ενδιαφέρον του για τον παγκόσμιο αλλά κυρίως τον ελληνικό κινηματογράφο, ο Αντώνης Μοσχοβάκης δεν βοήθησε μόνο τους θεατές να κοιτάξουν με πιο ενημερωμένα και ανοιχτά μάτια το σινεμά, αλλά συχνά και τους ίδιους τους σκηνοθέτες να δουν το έργο τους μέσα από το βλέμμα ενός αμερόληπτου και αντικειμενικού κριτή.

Εδώ και αρκετά χρόνια δεν δημοσιογραφούσε πια. Ωστόσο, σε αυτό το διάστημα, χάρισε στο Φεστιβάλ και στις εκδόσεις του εξαιρετικά κείμενα, δείγματα της ωριμότητας της γραφής του. Κι αυτό γιατί η αγάπη του για τον κινηματογράφο παρέμενε το ίδιο δυνατή, το αισθητήριό του πάντα οξυμένο και η κρίση του σχεδόν πάντα ορθή. Αυτές οι αρετές του πνεύματός του παραμένουν ζωντανές στα γραπτά του και αξίζει, νομίζω, να επανεκτιμηθούν όχι μόνο από ένα ευρύτερο κοινό, αλλά κυρίως από τους συναδέλφους του και τους ανθρώπους του χώρου που αναμφίβολα έχουν πολλά να αποκομίσουν από το ήθος και τα πνεύμα αυτού του εξαιρετικού εργάτη του σινεμά.

*Δέσποινα Μουζάκη
Διευθύντρια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*

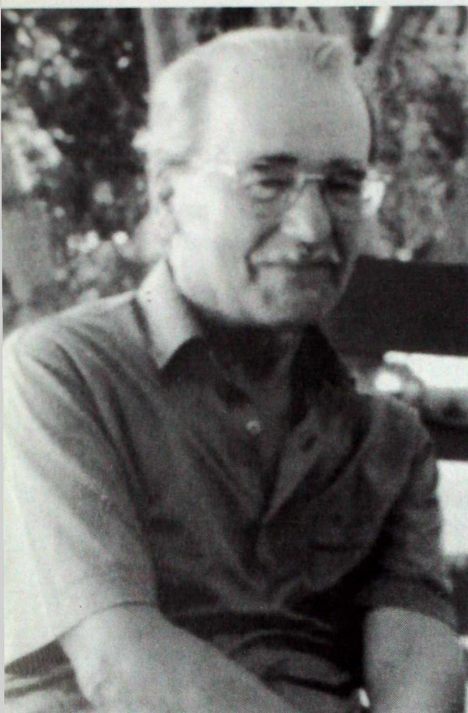
Αντώνης Μοσχοβάκης: Ένας διανοούμενος αγωνιστής της Εθνικής Αντίστασης και της Αριστεράς

του Μανώλη Γλέζου

Τον Αντώνη Μοσχοβάκη πρωτογνώρισα στα 1936, στο Δ' Γυμνάσιο Αρρένων. Ήμασταν συμμαθητές και κείνη την εκπαιδευτική χρονιά έτυχε να ήμαστε στην ίδια αίθουσα και μάλιστα σε κοντινά θρανία. Στο πρώτο θρανίο καθόταν ο Αντώνης Μοσχοβάκης και ο Απόστολος Σάντας και στο ακριβώς επόμενο καθόμαστε ο Θόδωρος Ρεμουντάκης κι εγώ. Ως συμμαθητές, ήταν εντελώς φυσικό, οι τέσσερις μας να συνδεθούμε με την αγνή εφηβική φιλία. Στην ουσία ήμαστε μια μαθητική παρέα με ισχυρούς δεσμούς του Δ' έτους του Δ' Γυμνασίου Αρρένων. Τότε, δεν ήμαστε μια εξωσχολική παρέα, αλλά μια στενή σχολική συντροφιά. Με το νέο έτος το 1937, οι νεανικοί δεσμοί μας συνδέθηκαν ακόμα περισσότερο, από ένα αναπάντεχο γεγονός. Στο Γυμνάσιο μας ήρθε ένας νέος μαθητής, ο Λευτέρης Σελλάς από τη Ρόδο. Τον τοποθέτησαν ανάμεσα στον Ρεμουντάκη και σε μένα. Αρχίσαμε να τον ρωτούμε, μέρα με τη μέρα: Πώς και γιατί έφυγε από τη Ρόδο. Η συντροφιά μας κυρίως τον αφομοίωσε και έμαθε από τον Λευτέρη, τι συνέβαινε στα Δωδεκάνησα και τι τον ανάγκασε να φύγει από τη Ρόδο και να 'ρθει στη Αθήνα. Τα μάθαμε όλα. Πώς κατέκτησε τα Δωδεκάνησα η Ιταλία το 1912. Πώς διαφεύστηκαν οι ελπίδες των Ελλήνων. Τις βίαιες προσπάθειες των Ιταλών να αφελληνίσουν τα νησιά και να τα ιταλοποιήσουν κι ακόμα πιο πολύ με τη φασιστοποίηση της Ιταλίας, η Κατοχή έγινε αφόρητη. Τα σχολεία ιταλοποιήθηκαν πλήρως. Απαγορεύτηκε παντελώς η διδασκαλία της Ελληνικής Γλώσσας και η ομιλία στα Ελληνικά. Τα Ελληνικά επιτρέπονταν να διδάσκονται μόνο στις πρώτες τάξεις του Δημοτικού Σχολείου ως τοπική γλώσσα (*lingua locale*). Ύστερ' απ' αυτό, ο Λευτέρης Σελλάς σταμάτησε να πηγαίνει στο σχολείο κι επειδή είχε συγγενείς στην Αθήνα κατάφερε να του δοθεί διαβατήριο και να 'ρθει να εγγραφεί στο Γυμνάσιό μας και να γίνει συμμαθητής μας. Όσα μας διηγήθηκε, μας είχαν εντυπωσιάσει, μας είχαν αναστατώσει και συγκινήσει. Γι' αυτό κι οι πέντε μας, η σχολική μας συντροφιά αποφάσισε και συνέταξε ομάδα για την απελευθέρωση των Δωδεκανήσων. Η αυτόνομη και χωρίς επωνυμία αυτή ομάδα στην πορεία, από τα ίδια τα πράγματα μετουσιώθηκε σε μια πατριωτική, αντιφασιστική, κομμουνιστική ομάδα. Κι έτσι εξακολούθησε να είναι κι όσο ήμαστε μαθητές κι όταν γίναμε φοιτητές κι ως τον Πόλεμο κι ως την Κατοχή.

Ο Αντώνης Μοσχοβάκης, ως μαθητής Γυμνασίου, υπήρξε όχι μόνο μελετηρός, αλλά και διανοούμενος. Χωρίς ποτέ να είναι «παπαγαλίας» εμβάθυνε στα μαθήματα. Μάθαινε Γαλλικά στο Ινστιτούτο και έγραφε ποίηση. Διάβαζε εξωσχολικά λογοτεχνικά βιβλία και ήταν ένας από τους πρώτους μαθητές της τάξης μας. Ενώ πρόσεχε στο μάθημα τον καθηγητή, πολλές φορές παρασυρόταν κι άρχιζε τους δικούς του οραματισμούς. Ο Απόστολος Σάντας τον πείραζε γι' αυτό και του έλεγε: «Πώς με θωρείς ακίνητος, πού τρέχει ο λογισμός σου, τα φτερωτά σου όνειρα γιατί στο μέτωπό σου;» Ο Αντώνης Μοσχοβάκης, πολύ ήπιος χαρακτήρας, μ' ένα μείλιχο ύφος να ζωγραφίζεται στο πρόσωπό του, δεν άντεχε το πείραγμά του και θύμωνε. Γρήγορα όμως με τα καλοπιάσματα του Λάκη ξεθύμωνε κι ήταν όπως και πρώτα ο καλύτερος και καλύτερός των Αντώνης, ο φίλος μας.

Ως φοιτητές, ακολουθήσαμε διαφορετικούς δρόμους σπουδών. Ο Αντώνης Μοσχοβάκης έδωσε εξετάσεις και πέτυχε στη Φιλοσοφική Σχολή στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Η ομάδα μας όμως, ως ένα νεανικό πολιτικό μόρφωμα, συνέχιζε να υπάρχει. Εξακολουθούσε τον αντιφασιστικό αγώνα της εναντίον του δικτατορικού καθεστώτος. Και όταν κηρύχτηκε ο πόλεμος και μας αρνήθηκαν να πάμε να πολεμήσουμε, γιατί ήμαστε αγύμναστοι, προσφερθήκαμε να πάμε να δουλέψουμε εθελοντικά σε υπουργεία, αντικαθιστώντας δημοσίους υπαλλήλους οι οποίοι είχαν κληθεί και είχαν σταλεί στο Μέτωπο.



Η Κατοχή μάς βρήκε έτοιμους από καιρό για αντίσταση εναντίον των κατακτητών. Καταστρέψαμε από την πρώτη μέρα της Κατοχής οδοδείχτες των κατακτητών και αυτοκίνητα.

Στο μεταξύ από τον Σεπτέμβριο του 1941 βλέπουμε συνθήματα για Λευτεριά στους τοίχους με την υπογραφή ΕΑΜ. Θυμάμαι πως με προτροπή του Αντώνη συγκεντρωθήκαμε με θέμα «πώς να έρθουμε σ' επαφή με το ΕΑΜ». Τελικά τα καταφέραμε στα τέλη του Οκτώβρη, αλλά τη χάσαμε γρήγορα μέσα στο Δεκέμβρη. Τη βρήκαμε αργότερα τον Μάιο του 1942 και ενταχθήκαμε στο ΕΑΜ Νέων και στη συνέχεια στην ΕΠΟΝ. Παράλληλα γίναμε μέλη της ΟΚΝΕ και στην πορεία του ΚΚΕ.

Το Φθινόπωρο του 1943, ο Αντώνης Μοσχοβάκης, ως διαφωτιστής του Γραφείου της ΕΠΟΝ Βοτανικού, δουλεύει εντατικά. Προβαίνει μάλιστα στο τόλμημα να ανεβάσει το έργο του Κώστα Βάρναλη *Το φως που καίει* σε θεατρική παράσταση, ανασκευάζοντάς το σε θεατρικό έργο που το παρουσίαζε σε Επονίτες, σ' ένα ευρύχωρο δωμάτιο σε σπίτι στη συνοικία. Από τότε είχε δείξει τη σκηνοθετική διάθεση και ευαισθησία του.

Παράλληλα έπαιρνε μέρος σ' όλες τις εκδηλώσεις εναντίον των κατακτητών. Στις διαδηλώσεις για την επιβίωση, εναντίον της πολιτικής Επιστράτευσης, εναντίον της καθόδου των Βουλγάρων προς το Νότο και προς τη Δυτική Μακεδονία. Έπαιρνε μέρος και σε ένοπλες συγκρούσεις εναντίον των κατακτητών. Σε μια τέτοια μάχη –δυστυχώς δεν θυμάμαι σε ποια, γιατί ήμουν φυλακή– τραυματίστηκε στον γλουτό.

Για τη δράση του στην Εθνική Αντίσταση και τον αγώνα του για την Ανεξαρτησία της πατρίδας, διώχτηκε και εξορίστηκε στο Μακρονήσι και στον Άη Στράτη.

Μετά τη λήξη του Εμφύλιου Σπαραγμού, τον βρήκα στην «Αυγή» ως κριτικό του κινηματογράφου. Ο Αντώνης Μοσχοβάκης μπορεί να υπήρξε ένας εξαιρετος μεταφραστής γαλλικών λογοτεχνικών έργων, αλλά ο έρωτάς του ήταν ο κινηματογράφος. Στο χώρο των διανοούμενων έγινε γνωστός ως κριτικός κινηματογράφου και καταξιώθηκε ως ειδικός με το πάθος του σινεφίλ. Οι κριτικές του στην «Αυγή», πριν από τη δικτατορία και μετά από την πτώση της και στην «Ελευθεροτυπία» μεταδικτατορικά, ξεχωρίζουν για τη διεισδυτικότητα και την τολμηρή σκέψη. Τονίζουν τις ελλείψεις και την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου και της ελληνικής κινηματογραφικής τέχνης. Στα έργα του επίσης καταδεικνύεται ολόπλευρα η δομή της κριτικής σκέψης του, όπου ξετάζει τη βαρύτητα που έχουν και τα μικρά γεγονότα, γιατί συνθέτουν καθολικά τη συμπεριφορά των ανθρώπων μεταξύ τους και απέναντι στη φύση.

Ο Αντώνης Μοσχοβάκης, χωρίς να είναι εριστικός στις κριτικές του, υπήρξε ένας βαθυστόχαστος ερευνητής, όπου χάραζε τομές. Αγώνιστηκε να πείσει για την αξιοποίηση των αξιών Ελλήνων ηθοποιών, όχι σε φθηνά διασκεδαστικά έργα αλλά σε έργα ποιότητας.

Ο Αντώνης Μοσχοβάκης υπήρξε ο διανοούμενος της Αριστεράς που άφησε πνευματικό έργο και ο αγωνιστής της Εθνικής Αντίστασης, της Ανεξαρτησίας, της Δημοκρατίας και της Κοινωνικής Δικαιοσύνης, που πήρε μέρος σ' όλους τους αγώνες του Ελληνικού Λαού. Γι' αυτή τη στάση του διώχτηκε, εξορίστηκε, τραυματίστηκε, αλλά απέμεινε ως το τέλος όρθιος στις επάλξεις των πολιτικών και κοινωνικών ιδεών και αγώνων για ένα καλύτερο αύριο.

29.10.2007

1. ΞΕΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Ο κύριος Βερντού (*Monsieur Verdoux*). ΗΠΑ, 1947. Σκ.: Τσαρλς Τσάπλιν. Ηθ.: Τσαρλς Τσάπλιν, Μάρθα Ρέι, Ίζομπελ Έλοου, Μαίριλιν Νας, Έρβινγκ Μπέικον. Δ.: 123'.

Ξέραμε ως τώρα τον «Σαρλώ», τον κομικό και φοβισμένο ανθρωπάκο, με τα πλατιά και ξεχειλωμένα παπούτσια, το φαρδύ, τσαλακωμένο παντελόνι, τη μπαλωμένη μαύρη ρεντινγκότα, το σκληρό, μεγάλο καπέλο και το λυγιστό μπαστουνάκι· τον τύπο που χρησιμοποιήσε ο Τσάπλιν για να μας πει την απλή αλήθεια: «Ο κόσμος αυτός δεν είναι φτιαγμένος για τους απλούς, ταπεινούς και καλούς ανθρώπους, που όμως, παρ' όλα αυτά, είναι οι πιο αληθινοί άνθρωποι».

Μ' ένα εντελώς άλλο πρόσωπο παρουσιάζεται ο Τσάπλιν στον *Κύριο Βερντού*. Δεν είναι πια ο κουρελιάρης ανθρωπάκος που ξέραμε. Είναι κομψός, γοητευτικός, μυστηριώδης, πάντα ευγενικός και χαμογελαστός, μ' αυτό το παράξενο, ραφινάτο χαμόγελο που κάνει τις γυναίκες να κολλούν στα δίχτυα του. Είναι ακριβώς το αντίθετο του Σαρλώ. Όσο ο Σαρλώ ήταν κακοντυμένος κι ασουλούπωτος και δεν έβρισκε καμιά επιτυχία στις γυναίκες, τόσο ο Βερντού είναι κομψός, ατσαλάκωτος, ένας φοβερός Δον Ζουάν. Όσο ο Σαρλώ διωχνόταν από τους «καθωσπρέπει» ανθρώπους και κυνηγιόταν απ' τους αστυφύλακες, τόσο ο Βερντού κάνει να του βγάζουν παντού το καπέλο και τρομοκρατεί την αστυνομία. Τη στιγμή που ο Βερντού συλλαμβάνεται, ο αστυνομικός που του περνά τις χειροπέδες τρέμει ολόκληρος και πάει να λιποθυμήσει από το φόβο του. Θα 'λεγε κανείς πως ο Σαρλώ, ύστερα από τα τόσα του παθήματα, κατάλαβε ποιο είναι το μυστικό για να πετύχει κανείς στην αλλοπρόσαλλη αυτή κοινωνία, κι αποφάσισε ν' αλλάξει απ' την κορυφή ως τα νύχια – και στην εμφάνιση και στην ψυχή. Στην ψυχή όχι εντελώς, γιατί ο Βερντού κρατάει κάτι απ' την καλοσύνη του Σαρλώ – με τον δικό του βέβαια τρόπο. Έχει μια ανάπηρη γυναίκα και δύο παιδιά, κι αγαπάει τ' αδύναμα αυτά πλάσματα με στοργική τρυφερότητα. Όμως εφαρμόζει κυνικάτα, σε μικρή, τοπική κλίμακα, το νόμο που διέπει τη σημερινή ατομιστική κοινωνία μας: το νόμο του τυφλού κέρδους, που αδιαφορεί για τα θύματα και το χαμό που σκορπίζει.

Σ' ένα ήσυχο προάστιο του Παρισιού, ο κύριος Βερντού έχει εγκαταστήσει τη δική του, μικρή βιομηχανία. Οι περβόικοι βλέπουν κάπου κάπου έναν άσπρο καινό ν' ανεβαίνει στον ουρανό, κι αισθάνονται μια παράξενη μυρουδιά στον αέρα, μα κανείς τους δεν έβρει τι συμβαίνει. Υποθέτουν πως ο ιδιοκτήτης της βίλας, ένας καθ' όλα αξιοσέβαστος άνθρωπος, ασχολείται με χημικά πειράματα. Κι ο κ. Βερντού συνεχίζει ανενόχλητα τη δουλειά του, ήσυχος, και με τη συνείδησή του πέρα για πέρα ήσυχη. Άλλωστε τι κάνει; Τίποτα περισσότερο – και μάλιστα, πολύ λιγότερο – από κείνο που κάνουν τόσοι και τόσοι σπουδαίοι κύριοι με μεγάλα ονόματα και με την πιο έξοχη κοινωνική θέση, που παρασκευάζουν στα εργοστάσιά τους το θάνατο. Αυτός μάλιστα έχει κι ένα σκοπό «ευγενικό»: θέλει να συντηρήσει την ανάπηρη γυναίκα του και τα παιδιά του.

Η δουλειά του είναι απλή. Παρασύρει γυναίκες, αφού τις τυλίξει στα δίχτυα της γοητείας του, κι άμα τους πάρει ό,τι χρυσαφικό ή καταθέσεις έχουν, τους προσφέρει ένα ποτό που τους εξασφαλίζει ανώδυνα και χωρίς διατυπώσεις το διαβατήριό τους για τον άλλο κόσμο. Κι ύστερα τις καίει και τις μεταβάλλει σε καινό, για να κάνει πιο άνετο το ταξίδι τους για εκεί όπου, ίσως, ο εγωισμός, η ανοησία κι η αλαζονεία τους δεν θα 'χουν πέραση. Γιατί αυτές είναι οι γυναίκες που κυνηγάει ο Βερντού: τ' ανόητα και εγωιστικά εκείνα πλάσματα που τρέχουν πίσω από το χρήμα ή από κάθε ωραία και λουστραρισμένη εμφάνιση, χωρίς να νοιάζονται για κάτι αγνότερο και βαθύτερο. (Δεν είναι μήπως μια εκδίκηση του Σαρλώ;) Όταν κάποτε του τυχαίνει μια κοπέλα καλόκαρδη και φτωχή, κατατρεγμένη απ' τη σκληρότητα των ανθρώπων, ο Βερντού την αφήνει να ζήσει, και τη βοηθάει με χρήματα.



Όμως η ζωή έχει γυρίσματα. Ύστερα από χρόνια ξανασυναντά αυτή την κοπέλα παντρεμένη μ' έναν έμπορο κανονιών. Αποκαρδιωμένος, απογοητευμένος, ο Βερντού, που έχει πια γεράσει κι έχει χάσει τη γυναίκα του και τα παιδιά του, αποφασίζει να παραδοθεί. Στο δικαστήριο λέει απλούστατα και λογικότερα πως δεν έκανε τίποτ' άλλο –και μάλιστα, πολύ λιγότερο– απ' ό,τι κάνουν εκείνοι που μεταβάλλουν το αίμα και τα δάκρυα των ανθρώπων σε χρυσάφι, και που, παρ' όλα αυτά, ζουν αρχοντικά και τιμημένα. Έντρομη η κοινωνία βιάζεται να τον καταδικάσει. Όμως, για να καταδικάσει τον Βερντού, πρέπει πρώτα να καταδικάσει τον εαυτό της: την αθλιότητα, την εκμετάλλευση, την ανεργία, τον πόλεμο. Κι αυτή είναι η παγίδα που στήνει ο Βερντού στην κοινωνία. Βλέποντάς τον ο θεατής να προχωρεί προς την αγχόνη, σκέφτεται πως η καταδίκη είναι άδικη, γιατί ο πραγματικός, ο μεγάλος εγκληματίας εξακολουθεί να ζει, να βασιλεύει, κι είναι αυτός που έβγαλε τη θανατική απόφαση. Και τον καταδικάζει ο ίδιος μέσα του.

Αυτός είναι με δύο λόγια ο *Κύριος Βερντού*, το αριστούργημα του Τσάρλι Τσάπλιν, που θα δούμε καθυστερημένα το χειμώνα. Όπως κάθε έργο του εξαιρετικού αυτού καλλιτέχνη, κλείνει μέσα του μια πικρή ίσως, αλλά μεγάλη, αλήθεια.

«Η Ώρα», 19. 9. 56

Ιβάν ο τρομερός. ΕΣΣΔ, 1943-46. Σκ.: Σεργκέι Αϊζενστάιν. Ηθ.: Νικολάι Τσερκάσοφ, Λουντιμίλα Τσελικόφσκαγια, Σεραφίνα Μπέρμαν, Μιχαήλ Ναζβάνωφ, Πάβελ Κοντόνικωφ. Δ.: 96'.

Προ μηνών προβλήθηκε για πρώτη φορά στη Δυτική Ευρώπη (στη βελγική πρωτεύουσα, με την ευκαιρία της Διεθνούς Εκθέσεως) η τελευταία ταινία του Αϊζενστάιν, το δεύτερο μέρος του *Ιβάν του Τρομερού*. Οι πρώτες ειδήσεις σχετικά με την ταινία αυτή μας ήρθαν από τις γαλλικές εφημερίδες, και όσες μπορούσαμε να διαβάσουμε δεν έκαναν άλλο παρά να καταγίνονται με το γεγονός της απαγόρευσης της ταινίας επί δώδεκα έτη και με τις πραγματικές ή φανταστικές λεπτομέρειες των συναντήσεων του δημιουργού της με τον Στάλιν.

Είναι αβέβαιοι οι λόγοι που ώθησαν το σοβιετικό υπουργείο ν' απαγορεύσει την προβολή της ταινίας αυτής στην χώρα του. Δύο γεγονότα είναι βέβαια: ότι ο Αϊζενστάιν τιμήθηκε με το βραβείο Στάλιν για το αε μέρος του *Ιβάν* και ότι του παραχωρήθηκαν άφθονα τα μέσα για να γυρίσει το γαε μέρος της τριλογίας του, πράγμα που δεν μπόρεσε να κάνει, γιατί εμποδίστηκε από την αρρώστια και το θάνατο. Μια πιθανότητα υπάρχει ότι η απαγόρευση προήλθε από το φόβο μήπως δημιουργηθεί παραλληλισμός ανάμεσα στη μορφή του Ιβάν και τη μορφή του Στάλιν, ανάμεσα στις πράξεις του πρώτου και στις πράξεις του δεύτερου· σκληρότητα προς τους Βογιάρους στη μια περίπτωση, σκληρότητα προς τους πολιτικούς αντιπάλους στην άλλη.

Στενόθωρα προσανατολισμένοι στα μικροπεριστατικά τα σχετικά με το γύρισμα και την προβολή της ταινίας, και απασχολημένοι με το να κουτσομπολεύουν τα πολιτικά παρσκήνια της ΕΣΣΔ, οι γάλλοι κριτικοί άφησαν να τους διαφύγει η ουσία του έργου και η ασύγκριτη μορφική τελειότητά του. Μας το παρουσίασαν σχεδόν σαν αποτυχία. Και όμως, το δεύτερο μέρος του *Ιβάν του Τρομερού* είναι ένα μεγάλο αριστούργημα, υπέροχο και βαθύ στις ιδέες του, άφθαστο στην κατασκευή του, και από κάθε άποψη ολοκληρωμένο και τέλειο. Οι κατηγορίες που του προσήψαν, είναι: στατικότητα, formalismός, πολιτική σκοπιμότητα, περιορισμός σε κλειστό χώρο. Καμιά από τις κατηγορίες αυτές δεν μπορεί να σπλώσει το έργο αυτό του Αϊζενστάιν, που είναι ανώτερο και τελειότερο από τα προηγούμενά του και ισοσταθμίζει από μιαν άλλη πλευρά το *Ποτέμκιν*.

Στο πρώτο μέρος του *Ιβάν του Τρομερού*, που είδαμε στην Ελλάδα το 1945, ο Αϊζενστάιν παρουσιάζει τον νεοσευτεμένο τσάρο Ιβάν στην πρώτη σύγκρουσή του με τους Βογιάρους. Ο Ιβάν διαπνέεται από την ιδέα της ένωσης της Ρωσίας σε ένα μεγάλο έθνος. Θέλει να διαλύσει τα μικρά φέουδα που κατακερματίζουν τη χώρα και την παρουσιάζουν εξασθενημένη στους εξωτερικούς εχθρούς της. Αλλά οι Βογιάροι είναι ισχυροί. Μέσα στο ίδιο το παλάτι συνωμοτούν. Ο τσάρος καταφεύγει στο λαό. Στον πύργο της Αλεξαντρόφσκαγια βλέπει τους χωρικούς να έρχονται προς αυτόν. Στο δεύτερο μέρος, στερωμένος στην εξουσία, ο Ιβάν έρχεται πια σε άμεση σύγκρουση με τους Βογιάρους. Το δίλημά του είναι αν πρέπει να καταφύγει στη σκληρότητα, να χρησιμοποιήσει την απόλυτη εξουσία που έχει, για να πραγματοποιήσει τη μεγάλη ιδέα του. Όμως, δεν έχει το δικαίωμα της εκλογής, γιατί ο δισταγμός σημαίνει την καταστροφή του.

Διατάζει τον αποκεφαλισμό τριών Βογιάρων. Χτυπά τον μητροπολίτη Φίλιππο, που υπερασπίζεται τους αντιπάλους του. Και όταν η πριγκίπισσα Ευφροσύνη Σταρίτοκαγια, που δηλητηρίασε τη γυναίκα του σε συνεννόηση με τους Βογιάρους, οπλίζει ένα δολοφόνο για να σκοτώσει τον τσάρο, με το σκοπό ν' ανεβάσει στο θρόνο το γιο της Βλαδίμηρο, ο Ιβάν αποφασίζει να παίξει ένα τρομερό παιχνίδι. Μετά τον Βλαδίμηρο, του αποσπά το μυστικό, τον ντύνει με το στέμμα και τη βασιλική χλαμύδα, και τον βάζει επικεφαλής στη

βασιλική πομπή που πηγαίνει στην εκκλησία του παλατιού. Πολύ αργά ο διανοητικά καθυστερημένος Βλαδίμηρος μπαίνει στο νόημα. Αγωνιά στο κάθε του βήμα πως πίσω από κάποια κολόνα θα πεταχτεί ο δολοφόνος. Κι αυτό συμβαίνει. Όταν η Ευφροσύνη βλέπει το χρυσοπυρμένο πτώμα περμένο στις πλάκες, ορμά μπροστά και φωνάζει: «Βογιάροι, να ο τσάρος, πέθανε. Νέα Ρωσία γεννιέται με τον τσάρο Βλαδίμηρο».

Όμως λίγο βαστά ο θρίαμβός της. Πλάι της παρουσιάζεται μαυροντυμένος ο Ιβάν. Γυρίζοντας το νεκρό σώμα, η Ευφροσύνη αντικρίζει με φρίκη το πρόσωπο του παιδιού της. Ο Ιβάν έχει νικήσει. Στρέφοντας στους κατάρτρομους Βογιάρους, τους λέει πως αυτή την τύχη θα έχει όποιος πολεμά την ενότιη της Ρωσίας.

Εδώ κλείνει το δεύτερο μέρος της τριλογίας. Ποιο θα ήταν το τρίτο μέρος, δεν ξέρουμε. Όμως, η διαλεκτική κίνηση του έργου στα δύο πρώτα μέρη μάς αφήνει να συμπεράνουμε πως το τρίτο μέρος θα ήταν η πραγματοποίηση της ιδέας του Ιβάν: η τελική νίκη κατά των Βογιάρων και η ενοποίηση της Ρωσίας σε μια ισχυρή αυτοκρατορία. Βλέποντας το δεύτερο μέρος από την άποψη της γενικής οικονομίας της τριλογίας, αντιλαμβανόμαστε γιατί ο Αϊζενστάιν το έβαλε να εξελίσσεται σε κλειστό χώρο. Είναι η μεγάλη σύγκρουση με τους Βογιάρους, και η σύγκρουση αυτή δεν μπορούσε να γίνει παρά στην ίδια τη φωλιά τους, στους θολωτούς διαδρόμους, τις μισοσκότεινες αίθουσες και τις εκκλησίες του παλατιού όπου συνωμοτούσαν. Απ' την άλλη μεριά, με τον περιορισμό του αυτό στον κλειστό χώρο, το έργο αποκτά μια εκρηκτική πυκνότητα και αποτελεί τον σκληρό πυρήνα της τριλογίας. Το τρίτο μέρος θα ήταν ασφαλώς το ξάνοιγμα στον ελεύθερο αέρα και η μεταφορά στους πλατιούς κάμπους.

Όμως, με τον περιορισμό στον κλειστό χώρο, το έργο δεν υποφέρει καθόλου, δεν γίνεται πιεστικό. Ο δημιουργός του, με την ασύγκριτη ικανότητά του, του έχει δώσει έναν έντονο δυναμισμό, που το κυριαρχεί από την αρχή ως το τέλος. Οι εικόνες, ενισχυμένες από τη μουσική του Προκόφιεφ, όπως εναλλάσσονται μ' έναν στέρεο και σταθερό ρυθμό, δημιουργούν ένα οπτικό-μουσικό αποτέλεσμα, μια μουσική του ματιού που ανεβάζει σ' ένα ανώτερο επίπεδο τον κινηματογράφο. Απ' την άλλη μεριά, η δραματική εξέλιξη ποτέ δεν αφήνεται να χαλαρώσει. Το λάθος του πρώτου μέρους, που ήταν πραγματικά στατικό, έχει ξεπεραστεί. Ο Αϊζενστάιν δε μένει στην επιδίωξη της εικόνας, στην πλαστικότητα, την αισθητική αρτιότητά της. Οι εικόνες του, αισθητικά άρτιες, εκφράζουν με ένταση το δραματικό τους περιεχόμενο και το μετακοινωνούν στις επόμενες. Αυτό δεν είναι φορμαλισμός. Και δεν υπάρχει καμιά στατικότητα.

Από την πολιτική, λεγόμενη, πλευρά της ταινίας, δεν νομίζω πως πρέπει να συζητείται σοβαρά το ότι ο Αϊζενστάιν ενεργούσε από πολιτική σκοπιμότητα. Τέτοια μεγαλειώδη έργα δε δημιουργούνται από σκοπιμότητα. Γεννιούνται και χτίζονται από μια ιδέα που τα κυριαρχεί και τα πλάθει. Αν ο Ιβάν δικαιώνει τον Στάλιν ή ο Στάλιν τον Ιβάν, είναι κάτι που δεν έχει καμιά σημασία. Ο Αϊζενστάιν είναι πλημμυρισμένος από τη μορφή του Ιβάν, που πραγματικά υπήρξε ένας μεγάλος αναμορφωτής στην εποχή του. Τον Ιβάν εκφράζει στο έργο του, τον εμπνευσμένο άνθρωπο που, τριγυρισμένος από επίβουλους και μικροσυμπερονοτλόγους, αγωνίζεται να πραγματοποιήσει το όραμά του. Σε μια στιγμή της ζωής του βρίσκεται αναγκασμένος να χρησιμοποιήσει τη σκληρότητα που δεν τη θέλει. Κι εδώ βρίσκεται η τραγικότητά του. Μια τέτοια μορφή υπήρξε ο Ροβεσπιέρος, και μπορούμε να βρούμε και άλλες μέσα στην Ιστορία. Το αν οι περιβάλλοντες τον Στάλιν έκριναν σε μια ορισμένη στιγμή πως το έργο αυτό μπορούσε να τους ήταν πολιτικά επιζήμιο, δεν επηρεάζει καθόλου το έργο. Ο Ιβάν Γκρόζνι, το κύκνειο άσμα του μεγαλοφυούς Αϊζενστάιν, υπάρχει αυτόνομο και θα μεταδίδει το μεγάλο περιεχόμενό του στους ανθρώπους όσο θα υπάρχουν.

«Ανεξάρτητος Τύπος», 13. 1. 59





Με κομμένη την ανάσα (*A bout de souffle*).

Γαλλία, 1959.: Σκ.: Ζαν-Πωλ Γκοντάρ. Ηθ.: Ζαν-Πωλ Μπελμοντό, Τζην Σήμπεργκ, Ντανιέλ Μπουλανζέ, Ζαν-Πιερ Μελβίλ, Κλωντ Μανσάρ. Δ.: 88'.

Τρία από τα πιο ξεχωριστά στελέχη της «νουβέλ-βαγκ», ο Φρανσουά Τρυφφώ (σενάριο), ο Κλωντ Σαμπρόλ (καλλιτεχνική διεύθυνση) και ο σκηνοθέτης Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, έχουν συνεργαστεί στη δημιουργία αυτής της ταινίας. Θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε «κοινωνικό ντοκουμέντο», κι είναι πραγματικά τέτοιο, γιατί αποβλέπει να παρουσιάσει έναν σύγχρονο τύπο, τον ανεργάσιμο ηθικά νέο, που δεν έχει σκοπό στη ζωή, που ζει μόνο για το σήμερα, για τον εφήμερο έρωτα και την εφήμερη απόλαυση, που ζητά στα άσκοπα ταξίδια να γεμίσει το άδειο που έχει μέσα του, που βγάζει τα έξοδά του με μικροκλοπές και που κλείνει στην ψυχή του μια κούραση, μια αηδία για τον κόσμο, τη ζωή, την κοινωνία.

Είναι 35 χρόνια τώρα που ο Γιόζεφ φον Στέρνμπεργκ παρουσίασε για πρώτη φορά τον εξεγερμένο κατά της κοινωνίας τύπο, τον γκάνγκστερ, με τον οποίο συγκρίνει τον δικό του ήρωα ο Γκοντάρ στη σκηνή που τον βάζει να κοιτάζει σε μια βιτρίνα το πορτρέτο του Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ. Αλλά οι εποχές έχουν πολύ αλλάξει. Αν ο ήρωας του Στέρνμπεργκ ήταν μαχητικός, άφοβος κι έλυne με τα πιστόλια τις διαφορές του με τον χυδαίο αυτό κόσμο, ο ήρωας του

Γκοντάρ είναι δειλός, χαμερπής, μικροπαλιάνθρωπος, σκοτώνει από φόβο. Ο γκάνγκστερ στην ταινία του Στέρνμπεργκ *Νύχτες του Σικάγου* αυτοκτονούσε περικυκλωμένος και πολεμώντας μόνος εναντίον πλήθους αστυνομικών. Ο ήρωας του Γκοντάρ πεθαίνει γιατί δεν έχει διάθεση να παλέψει, σκοτωμένος από μια σφαίρα καθώς τρέχει να φύγει, και κλείνει μόνος του, με το χέρι του, τα μάτια του.

Όμως, δεν παύει να είναι και ο ήρωας του Γκοντάρ αρνητικός, αντικοινωνικός, όπως κι ο ήρωας του Στέρνμπεργκ. Δεν είναι ο επαναστάτης που βλέπει τα κακά της κοινωνίας, τη μελετά και αγωνίζεται να την αναμορφώσει, αλλά ο εξεγερμένος που αντιδρά με το να γίνεται περισσότερο αχρείος, αφού βλέπει γύρω του να κυριαρχεί η αχρειότητα. Γι' αυτόν τον οπισσόμενο ηθικά, τον στερημένο από κάθε ανθρωπιά εγωιστή, ο Γκοντάρ ζητά τον οίκτο μας. Όμως δεν είναι ο οίκτος που χρειάζεται σε μια τέτοια περίπτωση, αλλά η λογική αντιμετώπιση του προβλήματος. Ο υπαρξισμός στη χυδαία του εκδήλωση, ο τεμπυμοϊσμός, ο «μπελμοντισμός», όπως αποκάλεσε μια γαλλίδα δημοσιογράφος την τάση που εκφράζει ο τύπος που υποδύεται ο Ζαν-Πωλ Μπελμοντό, είναι φαινόμενα που ανάγονται σε κοινωνικές αιτίες έντονα εκδηλές στην εποχή μας: και μπορούν να λείψουν όταν θα εξαφανιστούν αυτές οι αιτίες. Ενδιαφέρει λοιπόν το έργο του Γκοντάρ ως κοινωνική μαρτυρία.

Το *Με κομμένη την ανάσα* είναι ακόμα αξιοπρόσεκτο για την πρωτότυπη τεχνική του, που συνοψίζεται ακριβώς σε μια αέναη κίνηση του φακού –ένα αδιάκοπο τράβελινγκ, οριζόντιο, κάθετο, κυκλικό– που στριφογυρίζει διαρκώς γύρω από τους ήρωες, τους παρακολουθεί στο κάθε τους βήμα, τους πλησιάζει για να δείξει την κάθε τους εκδήλωση, σαν να 'ναι μικρόβια ή ζωύφια. Αυτό δίνει ένα αντικειμενικό στυλ στην ταινία, κι απ' την άλλη μεριά τονίζει την αβεβαιότητα που υπάρχει στις ψυχές των ηρώων. Ακόμα και τα ελάχιστα σταθερά πλάνα ταλαντεύονται.

Το βασικό ελάττωμα της ταινίας είναι η ατελής δραματική της σύνθεση. Δεν έχει πλοκή, δραματικές εξελίξεις, κι αυτό εξασθενεί το ενδιαφέρον. Ακόμα, δε συνθέτει ένα περιβάλλον ώστε να δώσει κάποιο φόντο στους ήρωές της: ακολουθεί τον ήρωά της γραμμικά, σε δυο ή τρία εικοσιτετράωρα της ζωής του. Θαυμάσιοι είναι οι δύο πρωταγωνιστές, Τζην Σήμπεργκ και Ζαν-Πωλ Μπελμοντό.

«Ανεξάρτητος Τύπος», 25. 10. 60

Η νύχτα (*La notte*). Ιταλία/ Γαλλία, 1960. Σκ.: Μικελάντζελο Αντονιόνι. Ηθ.: Ζαν Μορώ, Μαρτοτέλλο Μαστρογιάννι, Μόνικα Βίτσι, Μπέρνχαρντ Βίκι. Δ.: 121'.

Ο Μικελάντζελο Αντονιόνι θα μας απαχολήσει σήμερα με το τελευταίο έργο του, έβδομο στη σειρά, τη *Νύχτα*. [Τα προηγούμενα είναι: *Το χρονικό μιας αγάπης* (1950), *Οι νικημένοι* (1952), *Η κυρία χωρίς καμέλιες* (1953), *Οι φίλες* (1955), *Η κραυγή* (1959). Το τελευταίο θα το δούμε επίσης φέτος.]

Θέμα του παντοτινό είναι η αστάθεια των αισθημάτων, η αβεβαιότητα των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων, η μοναξιά. Διαλέγει τους ήρωές του σχεδόν πάντοτε από την ανώτερη τάξη, και μπορούμε να υποστηρίξουμε πως το είδος αυτών των αισθημάτων και σχέσεων χαρακτηρίζει ειδικά τα άτομα αυτής της τάξης. Μένει κλεισμένος μέσα στον κύκλο αυτού του κοινωνικού στρώματος, δε βλέπει, ούτε ζητά να δει άλλους ανθρώπους έξω απ' αυτούς, κι από δω πηγάζει μια μελαγχολία, ένας πεισιμσμός που διαπνέει όλα τα έργα του.

Στο φόντο των προσώπων του, που την ψυχολογία τους αναλύει κάθε φορά με διαύγεια και ακρίβεια, ο Αντονιόνι συνθέτει πάντοτε έναν αντικειμενικά ρεαλιστικό πίνακα του περιβάλλοντός τους. Περιγράφει μ' ασύγκριτη ικανότητα τον εγωισμό, τη χυδαιότητα, την ανοησία, την κενότητα, τη διαφθορά που χαρακτηρίζουν αυτή την τάξη, και μας την παρουσιάζει σαν έναν κόσμο που σάπισε, φυτοζωεί άσκοπα μες στην αποσύνθεσή του και περιμένει το ποτάμι που θα τον παρασύρει. Έχουν λοιπόν μια κοινωνική αξία τα έργα του Αντονιόνι, περιορισμένη όμως, αφού κλείνονται πάντα μέσα στο ίδιο κοινωνικό στρώμα κι αφού δεν αναζητούν διεξοδό, δρόμους για ένα αύριο.

Η υπόθεση της *Νύχτας* είναι απλή. Ένα ζευγάρι, ένας συγγραφέας με τη γυναίκα του, από 10 χρόνια παντρεμένοι, ανακαλύπτουν πως ο έρωτάς τους έχει σβήσει, και τίποτα πια δεν τους ενώνει. Αφορμή γι' αυτή την ανακάλυψη δίνει ο θάνατος ενός φίλου, όπως κι άλλα, διάφορα περιστατικά που συμβαίνουν στην κλινική, σ' ένα βιβλιοπωλείο όπου ο συγγραφέας πηγαίνει για να υπογράψει το νέο βιβλίο του, και σ' ένα πάρτι στην πολυτελή βίλα ενός μεγαλοβιομήχανου. Την αυγή γίνονται οι αμοιβαίες ομολογίες, και το ζευγάρι κάνει μια προσπάθεια να κρατήσει την ένωσή του, παρ' όλο που κι οι δυο ξέρουν πως δεν αγαπούν πια ο ένας τον άλλον.

Μίλησα πιο πάνω για το κοινωνικό φόντο που έχουν τα έργα τού Αντονιόνι. Δε λείπει κι εδώ, κι είναι ζωγραφισμένο με μια έξοχη τέχνη κι αλήθεια. Συναφή με το κοινωνικό τους περιβάλλον είναι τα αισθήματα των προσώπων. Οι δύο ήρωες της ταινίας ζουν μέσα σ' αυτόν τον άσκοπο, αβέβαιο κι ερειπωμένο κόσμο, και το ίδιο άσκοπα, αβέβαια κι ερειπωμένα είναι τα αισθήματά τους.

Βλέπουμε τη *Νύχτα* πριν από την *Περιπέτεια*, που είναι προγενέστερη. Υπάρχει εδώ μια εξέλιξη στο στυλ του εξαιρετου σκηνοθέτη σχετικά με το προηγούμενο έργο του. Δεν είναι πια το ρευστό, διάχυτο στυλ που βρισκόμαστε στην *Περιπέτεια*, αλλά ένα στιλ λιτό, ακριβολόγο, διαυγές, που κάνει το έργο ένα αδρό, αντικειμενικό χρονικό, χρονικό απ' τη ζωή δύο ανθρώπων. Την αδρότητα αυτή και τη διαύγεια εντείνει η εμπνευσμένη χρησιμοποίηση των ντεκόρ, που συνηφαίνονται πραγματικά με τα δύο πρόσωπα.

«Ανεξάρτητος Τύπος», 14. 11. 61

Η πηγή των παρθένων (*Jungfrukällan*). Σουηδία, 1959. Σκ.: Ίνγκμαρ Μπέργκμαν. Ηθ.: Μαξ φον Σύντοφ, Μπιργκίτα Βάλμπεργκ, Γκούννελ Λίντμπλομ, Μπιργκίτα Πέττερσον. Δ.: 88'.

Είναι δύσκολο να σχηματίσουμε γνώμη για τον Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, έναν από τους παραγωγικότερους κι αξιολογότερους σκηνοθέτες, που το έργο του εκτείνεται σε πολλές ταινίες, κι η καθεμιά απ' αυτές είναι ολότελα διαφορετική από την προηγούμενη. Η μόνη ταινία του που έχουμε δει, είναι τα *Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας*, κάτι τελείως αλλιώτικο σε θέμα, περιεχόμενο και στιλ από την *Πηγή των παρθένων* και από την *Πηγή* έχουν προηγηθεί οι ταινίες: *Η έβδομη σφραγίδα*, *Στο κατάφλι της ζωής* και το *Ο άνθρωπος με τα δύο*



πρόσωπο, τα πιο λαμπρά δημιουργήματα του εξαίρετου σουηδού σκηνοθέτη.

(Δυστυχώς, στην κογκολέζικη επαρχία όπου ζούμε, τα μεγάλα δημιουργήματα του κινηματογράφου όχι μόνο περνοούν από σαράντα κύματα για να μας έρθουν, αλλά ακόμα κι όταν κανένα φτάσει ως εδώ, κουτσουρεύεται ελεεινά. Η Πηγή του Μπέργκμαν έχει δεχτεί την ψαλιδιά της λογοκρισίας στην καρδιά της: στη συγκλονιστική και κύρια σκηνή του βιασμού, που είναι ο κόμπος όπου γύρω του δένεται το δράμα, οι ιδέες του δημιουργού της.)

Το πρόβλημα που απασχολεί τον Μπέργκμαν σ' αυτό το έργο του, είναι μεταφυσικό: ο άνθρωπος μονάχος, αντίκρου στο Κακό, ελεύθερος να δώσει την τιμωρία με το χέρι του, με μόνο μάρτυρα το Θεό που παρέχει την εξιλέωση και τον καθαρισμό. Καθάρω χριστιανική τραγωδία, η Πηγή, βγαλμένη από έναν μεσαιωνικό θρύλο που αφηγείται

τη μπαλάντα του «Κοριτσιού του Πύργου του Βάνγκε» (όπως η αρχαία τραγωδία βγήκε απ' τους θρύλους της μινωικής εποχής), αγνοεί τον κοινωνικό άνθρωπο, τη μορφή που παίρνει το πρόβλημα του Κακού μέσα στην κοινωνία, και τοποθετεί αυτό το πρόβλημα σε αποκλειστικά ατομική, μεταφυσική βάση. Του χρειάζονται σ' αυτό μυστικιστικά στοιχεία, και παίρνει ελεύθερα όσα του παρέχει ο μεσαιωνικός θρύλος: μάγια και επικλήσεις στο θεό Όντιν, προφητείες ενός οραματιστή, το νερό που αναβλύζει κάτω από το σώμα της νεκρής κόρης. Το υψηλό ύφος κι η εξοχή τέχνη του δραματοουργού δεν μας επιτρέπουν να μυκτηρήσουμε αυτές τις ελευθερίες του, όμως δεν πειθόμαστε.

Γιατί ο Μπέργκμαν είναι ένας μεγάλος δραματοουργός. Ίσως όχι τόσο δραματοουργός, όσο επικός ποιητής: η τραγωδία του δεν αποκρυσταλλώνεται μορφικά σε δράμα, κρατάει ακόμα στενά το δεσμό της με το έπος. Είναι ένα έπος μεγαλόπρεπο και επιβλητικό, άγριο και συγκλονιστικά ωραίο. Η ιστορία που αφηγείται, μπορεί να ειπωθεί με δύο λόγια: ένα αθώο κορίτσι βιάζεται σε μια ερμηιά από τρεις άεστους βοσκούς. Οι βιαστές τη σκοτώνουν και παίρνουν τα ρούχα της για να τα πουλήσουν. Η μοίρα τούς φέρνει στο ίδιο το σπίτι του κοριτσιού. Προσφέρουν εκεί τα ρούχα. Ο πατέρας καταλαβαίνει τι έχει συμβεί, και παίρνει εκδίκηση με τα χέρια του, σκοτώνοντας και τους τρεις. Ύστερα έρχεται και βρίσκει τη νεκρή κόρη του. Αγωνιά για την πράξη του και υπόσχεται να χτίσει μια εκκλησία. Ο Θεός εισακούει και, κάτω απ' το νεκρό σώμα, αναβλύζει μια πηγή.

Όμως, δεν είναι βέβαια το ανέκδοτο που φτιάχνει την ταινία: είναι η τέχνη του σκηνοθέτη, μια τέχνη αναμφισβήτητη, που ξέρει να δίνει στην αφήγηση το πλάτος και τη δύναμη του έπους, να υποβάλλει με τα ντεκόρ και την εξαίσια φωτογραφία, να λαζεύει τα πρόσωπα σαν σε γρανίτη, να μετουσιώνει καλλιτεχνικά την αγριότητα και τη βιαιότητα, και να παίρνει ένα ύφος υψηλό που πουθενά δεν αδυνατίζει. Αυτά είναι, κι όχι το μυστικιστικό περιεχόμενό της, που κάνουν την Πηγή ένα μεγάλο κινηματογραφικό επίτευγμα.

«Ανεξάρτητος Τύπος», 6. 2. 62

Η Δίκη (The trial). Γαλλία/Ιταλία/Γερμανία, 1963. Σκ.: Όρσον Ουέλς. Ηθ.: Αντον Πέρκινς, Ζαν Μορώ, Ρόμυ Σνάνιντερ, Έλσα Μαρτινέλλι, Όρσον Ουέλς, Ακίμ Ταμίρωφ. Δ.: 118'.

Ορισμένη μερίδα της κριτικής βλέπει στον Φραντς Κάφκα έναν πρόδρομο του υπαρξισμού, έναν παθιασμένο μυστικιστή, που δεν επζήτησε με τα παράξενα μυθιστορήματά του παρά ν' αναζητήσει τη θρησκευτική λύτρωση και το Θεό. Η Δίκη, λένε, είναι μια απαράμιλλη διεισδυτική ανατομή της «υποστασιακής φύσεως του αισθήματος ενοχής». Παρόμοιες ερμηνείες υποστήριξε, προλογίζοντας την προβολή της ταινίας στην «Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών» και ο Άγγελος Τερζάκης, ο οποίος επιχειρήσε μάλιστα να εξηγήσει το «έντονο αίσθημα ενοχής» του Κάφκα με το ότι είχε έναν τυραννικό πατέρα με μεγάλη επιβολή.

Είναι πραγματικά παράξενα τα μυθιστορήματα του Κάφκα, όμως γίνονται περισσότερο παράξενα κι ακατάληπτα με τις θολές και περίπλοκες ερμηνείες. Δε βλέπω γιατί πρέπει να δούμε τα έργα του σαν εξαυλωμένες κατασκευές, που δανείζονται σχήματα και μορ-

φές από την πραγματικότητα, ενώ είναι παραμορφωμένες, πιστές όμως πάντα, απεικονίσεις της πραγματικότητας, διαθλασμένες μέσα απ' το φακό μιας πυρετικής, εξημμένης φαντασίας.

Είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι ο Κάφκα (1883-1924) έζησε κι έγραψε την ίδια εποχή που έζησε κι έγραψε κι ο άλλος μεγάλος συμπατριώτης του, ο Γιάροσλαβ Χάσεκ (1883-1923), συγγραφέας τού *Καλού στραιώτη Σβείκ*. Είναι η εποχή που η πατριδα τους, βρισκόταν ενταγμένη στο μεγάλο, μιλιταριστικό, γραφειοκρατικό κράτος της Αυστροουγγαρίας. Δεν ξέρουμε τι είδους πατέρα είχε ο Χάσεκ, όμως οι βιογράφοι του μας τον παρουσιάζουν σαν άνθρωπο ανοιχτόκαρδο, γλεντιζέ, που γρήγορα παράτησε τη μετρημένη ζωή του τραπέζικου υπαλλήλου κι έπιασε ν' αλωνίζει την κεντρική Ευρώπη, ζώντας στον ελεύθερο αέρα και κάνοντας συντροφιά με τους χωρικούς και τους απλούς ανθρώπους. Αντίθετα, ο Κάφκα, όπως αναφέρει ο Μαξ Μπροντ, ήταν φιλάσθενος, κλεισμένος στον εαυτό του, μελαγχολικός και πεισιμιστής, κι έμεινε πάντα στο ζυγό μιας υπαλληλικής θέσης σε ασφαλιστική εταιρεία.

Δύο αντίθετες φύσεις, λοιπόν, καθρεφτίζουν την ίδια ακριβώς πραγματικότητα. Όμως, με πόσο διαφορετικό τρόπο! Γεμάτος ζωή και δύναμη ο Χάσεκ, σαρκάζει το μιλιταρισμό, διακωμωδεί τη γραφειοκρατία, κουρελιάζει την τυραννία τους με το ανελέητο μαστίγιο της σατίρας του. Φοβισμένος, αρρωστημένος ο Κάφκα, νιώθει να συνθλίβεται απ' τις απάνθρωπες αυτές δυνάμεις, και μεταφέρει την εικόνα τους σ' έναν εφιάλτη. Η πυρετική φαντασία του διαθλά τη βασανιστική πραγματικότητα, προβάλλει μ' αλλόκοτο, παραμορφωτικό τρόπο τις μορφές και τις καταστάσεις της, σαν παραίσθηση. (Ας μην ξεχνάμε πως ο εξπρεσιονισμός γεννήθηκε στα 1910 και φούντωσε μετά τον πόλεμο, δίνοντας στον κινηματογράφο το πρώτο του επίτευγμα με τον *Δρα Καλιγκάρι*, το 1920, σε μια επίσης τυραννισμένη εποχή, στη Γερμανία.)

Όμως δεν λείπει ούτε η κριτική δύναμη, ούτε η μεγαλοφυΐα από τον Κάφκα, κι αυτό καταξιώνει και δίνει αθανασία στα έργα του. Οι συλλήψεις του είναι εκπληκτικές σ' εκφραστική δύναμη. Στη *Μεταμόρφωση* παρουσιάζει έναν ταπεινό υπαλληλάκο να μεταβάλλεται... σε κάμπια (στην ουσία, έτσι δεν κάνει η ηλίθια, καταπεστική γραφειοκρατία τους ανθρώπους;) Στην *Αναμορφωτική αποικία* παραδίδει μια προφητική, αποτρόπαιη εικόνα των πολεμικών ή μεταπολεμικών εξοντωτικών ή «αναμορφωτικών» στρατοπέδων.

Η *Δίκη* είναι μια εξπρεσιονιστική, σχηματοποιημένη απεικόνιση εκείνου που γίνεται η Δικαιοσύνη σ' ένα τυραννικό, γραφειοκρατικό κράτος. Ο ήρωας του έργου, ο Κ., κοινός άνθρωπος, συλλαμβάνεται μια μέρα, χωρίς να του πουν την κατηγορία. Σ' όλη την έκταση του έργου διαμαρτύρεται πως είναι αθώος, προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του, αλλά μάταια. Εφόσον έμπλεξε στα γρανάζια της, η γραφειοκρατική μηχανή λειτουργεί αδυσώπητη, και κάποια μέρα θα βγάλει την απόφαση, που ποτέ σχεδόν δεν είναι αθωωτική. Ο κατηγορούμενος μπορεί να υποβάλει υπομνήματα, απολογίες, αλλά είναι απίθανο πως θα διαβαστούν. Θα μπουν σε φακέλους, θα ταξινομηθούν, κι όλα αυτά τα χαρτιά θα περνούν από χέρι σε χέρι, από δικαστή σε δικαστή. Ο Κ. συναντά ανθρώπους που χρόνια και χρόνια ταλαιπωρούνται με μια τέτοια δίκη. Έχουν καταστραφεί, εξαθλιωθεί, εξευτελιστεί, έχουν χάσει κάθε ανθρωπιά. Ίσως μπορεί να επηρεάσει δικαστές, μα κι αυτό είναι μάταιο, γιατί η υπόθεσή του δε μένει στον ίδιο δικαστή. Οι λειτουργοί αυτής της μηχανής είναι, οι πιο πολλοί, διεφθαρμένοι, όμως αυτό δεν μειώνει το κύρος της μηχανής, γιατί η Δικαιοσύνη είναι απρόσωπη, ο Νόμος έχει μια μεταφυσική οντότητα. Στο τέλος, εξουθενωμένος, ο Κ. αφήνεται να τον πάρουν ανυπεράσπιστο στον τόπο που θα εκτελεστεί. Μάλιστα, προθυμοποιείται να βοηθήσει τους δήμιους στο έργο τους.

Αυτό το απρόσωπο της Δικαιοσύνης, η μεταφυσική οντότητα του Νόμου, που τον κάνει απρόσβλητο ακόμα κι όταν τυραννι-



κά χρησιμοποιείται, είναι ο στόχος της κριτικής του Κάφκα. Η σύλληψή του είναι μεγαλοφυής: οι εικόνες του, παραστατικές: οι εξελίξεις, γεμάτες συναρπαστικότητα. Το έργο γίνεται μια εμπνευσμένη, πικρή και θλιμμένη, εφιαλτική σάτιρα. Δεν έχει διέξοδο. Είναι νοσηρό και απαισιόδοξο. Ο ήρωας συντρίβεται αδυσώπητα, παλεύοντας απελπισμένα μονάχος με μια συντριπτική δύναμη.

Ο Όρσον Ουέλς μετέφερε το έργο σε μια σύγχρονη εποχή. Είχε όλο το δικαίωμα, αφού και σήμερα οι καταστάσεις είναι παρόμοιες, κι αφού εξ άλλου πρόκειται για μια στιλιζαρισμένη, αφαιρετική απεικόνιση. Με το εξπρεσιονιστικό στιλ απέδωσε με πληρότητα το ύψος του έργου κι έπλασε συναρπαστικά την εφιαλτική, παραισθητική του ατμόσφαιρα. Πολλές σκηνές του είναι εξοχες πραγματοποιήσεις, γεμάτες υποβολή και ένταση. Χρησιμοποιεί σ' αυτές τα απέραντα σε βάθος ντεκόρ, τις τεράστιες τοιμητικές οικοδομές που συνθλίβουν και εκμηδενίζουν τον ήρωα: επίσης, τις επιδέξιες φωτοσκιάσεις και το μεγάλο οπτικό βάθος του φακού, που αξιοποιούν αυτή την απεραιτούση.

Το μοντάζ του, αριστοτεχνικό, πετυχαίνει έναν γοργό, λαχανιαστό, αγωνιακό ρυθμό και μια απaráμιλλη μουσική ρευστότητα. Κάτω απ' τη διεύθυνσή του, οι ηθοποιοί κινούνται και παίζουν άριστα.

Λείπει όμως κάτι απ' το έργο του Ουέλς: αυτή η κρυστάλλινη σαφήνεια, η τετράγωνη, μαθηματική έκθεση που έχει το πρωτότυπο. Στο λαχανιαστό της ξετύλιγμα, η ταινία δεν υπογραμμίζει τα κείρια σημεία. Χαρακτηριστική η σκηνή της εκκλησίας, που δίνεται θολά και που ωστόσο είναι κλειδί για την ερμηνεία του έργου: σ' αυτήν ο ιερέας δίνει το μεταφυσικό χρίσμα στο Νόμο.

Όπως και να 'χει, η διασκευή του Ουέλς είναι ένα τόλμημα κι ένα επίτευγμα.

«Νίκη», 4. 2. 63

Άμλετ. ΕΕΣΔ, 1964. Σκ.: Γκριγκόρι Κόζιντσεφ. Ηθ.: Ιννοκέντι Σμοκτουνόφσκι, Μιχαήλ Ναοβάνοφ, Έλσα Ράτζιν, Γιούρι Τολουμπέγεφ, Αναστασία Βερτίνοκαγια. Δ.: 150'.

Είναι τέτοιο το ποιητικό ύψος της κορυφαίας αυτής τραγωδίας τού Σαίξπηρ, τέτοιο το βάθος των στοχασμών και η δύναμη των εσωτερικών και εξωτερικών δραματικών συγκρούσεών της, ώστε οποιαδήποτε παράσταση ή διασκευή ν' αφήνει πάντα ένα αίσθημα ανολοκλήρωτου. Ο Άμλετ είναι έργο που πρέπει κανείς να δει και να ξαναδεί, να διαβάσει και να ξαναδιαβάσει.

Η ταινία του Γκριγκόρι Κόζιντσεφ έχει δύο μεγάλα προτερήματα:

1) Ερμηνεύει με απaráμιλλη διαύγεια το ανθρώπινο περιεχόμενο του πρωτοτύπου της και αναδείχνει τον ωκεανό των ποιητικών συλλήψεων του μεγάλου δραματουργού, χωρίς να παραβιάζει τα ανθρώπινα μέτρα: ο Άμλετ της δεν είναι κανένα υπερασθαντικός ή νευρωτικός νεανίας, ούτε πάλι κανένα άβουλο έρμαιο του αρρωστημένου στοχασμού, που

μόνο σε στιγμιά παραφοράς μπορεί να δώσει την κάθαρση της διαφθοράς που τον περιβάλλει, αλλά ένας ευγενικός, στοχαστικός άνθρωπος, προικισμένος με θέληση αντρική, που, αιχμάλωτος ενός σαπισμένου κόσμου, αντιδρά και ενεργεί μεθοδικά, σύμφωνα με καλοζυγισμένες αποφάσεις, βγαλμένες από μια φωτεινή και τολμηρή σκέψη: αντίκρου στο «σάπιο βασίλειο της Δανίας», ένας ολοκληρωμένος, αληθινός άνθρωπος.

2) Μεταπλάθει σε πλαστική-δραματική την ποιητική-δραματική μορφή του πρωτοτύπου, δημιουργώντας ένα θαυμαστό κινηματογραφικό αντίστοιχο. Ο Κόζιντσεφ χρησιμοποιεί τη μακρόχρονη πείρα του τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο (όπου έχει αναδειχθεί, και στους δύο τομείς, ένας μεγάλος μαιτρ), καθώς και τη βαθύτερη γνώση του των σαιξπηρικών κειμένων. Απ' αυτή την πείρα και τη γνώση αντλούνται οι επιβλητικές συλλήψεις που μετουσιώνουν σε εικόνα το ποιητικό στοιχείο: ο άγριος πύργος τού Έλσινορ που η σκιά του απλώνεται πάνω στ' ανταριασμένα κύματα: οι βαριές πόρτες: οι απέραντες σκοτεινές αίθουσες: οι απότομες σκάλες που σχηματί-



ζουν την απαίσία φυλακή όπου έρχεται να κλειστεί ο νεαρός σπουδαστής Άμλετ, για να βγει απ' αυτήν μόνο νεκρός, πάνω στους ώμους των αξιωματικών που μεταφέρουν το φέρετρό του· οι περιπλανήσεις του φαντάσματος στις επάλλξεις, με τη μεγάλη σάρπα να κυματίζει στον άνεμο, που τονίζουν εικαστικά τη φρικτή αποκάλυψη· ο φυλακισμός της αγνής, ευγενικής Οφηλίας μέσα στα σιδερένια κάγκελα (σύμβολα των ηθικών καταναγκασμών) που σχηματίζουν το σκελετό του φορέματός της· ή, πάλι, τα τριγυρισμάτα της μ' ένα άθλιο ρούχο που εικονίζει θλιβερά το σαλεμένο λογικό της. Ο πληγωμένος Άμλετ βγαίνει για να πεθάνει στο φως, ορθός, ακουμπισμένος σ' ένα βράχο.

Όπως ήταν επόμενο, το κείμενο έχει περιοριστεί στα πιο ουσιαστικά. Το έργο στηρίζεται πα στην εικόνα και όχι στο λόγο. Ο φακός, με μια θαυμαστή ακρίβεια, δίνει την υπεροχή πότε στο διάκοσμο, πότε στα σύνολα και πότε στο ένα ή στο άλλο πρόσωπο, όχι για να εντυπωσιάσει με το δυναμισμό ενός φωτισμού, ή για ν' αναδείξει την υποκριτική δεινότητα ενός ηθοποιού, αλλά σύμφωνα με τις δραματικές ανάγκες του έργου. Τα πάντα, διάκοσμος και ηθοποιοί, είναι υποταγμένα στη σοφή, μαεστρική θέληση του σκηνοθέτη, που δίνει έτσι στο έργο του την εσωτερική ένταση και την επιβλητική, άσπρη σύνθεση που επιδιώκει. Κι είναι μεγάλοι ηθοποιοί, τόσο οι πρωταγωνιστές όσο και οι δευτερευόντες που ερμηνεύουν αυτόν τον Άμλετ. Ο Ιννοκέντι Σμοκτουνόφσκι είναι ένας στέρεα στοχαστικός και κυριαρχημένα θεληματικός πρίγκιπας· ζει και κυριαρχεί σύγχρονα στο ρόλο του· η Αναστασία Βερτίνσκαγια, μια τρυφερή, αλλά όχι απλοϊκή Οφηλία· η Έλσα Ράτζιν, μια παρασυρμένη απ' την αδυναμία της Γερτρούδη· επίσης, όλοι γενικά οι μικροί ρόλοι ερμηνεύονται εξαιρετικά. Όπως και στα άλλα, έτσι και στη διεύθυνση των ηθοποιών, το έργο αγγίζει την τελειότητα. Είναι αληθινά έργο ενός μαίτρ. Η μουσική του Ζοστακόβιτς, περίτεχνη και ευρηματική, συνδυάζεται έξοχα με την εικόνα, πότε σχηματίζοντας μαζί της ενιαίο σύνολο, πότε προσθέτοντάς της μια νέα διάσταση και πότε πραγματοποιώντας θαυμάσια περάσματα στην αφήγηση. Υπέροχη είναι και η φωτογραφία του Ι. Γκρίτσωφ.

«Αυγή», 29. 11. 64

Βιριδιάνα (*Viridiana*). Ισπανία, 1961. Σκ.: Λουίς Μπουνιουέλ. Ηθ.: Σίλβια Πινάλ, Φερνάντο Ρέν, Φρανθίσκο Ραβάλ, Μαργαρίτα Λοθάνο, Τερέσα Ραβάλ. Δ.: 91'.

Όπως στο *Ημερολόγιο μιας καμαριέρας*, έτσι και στη *Βιριδιάνα*, διαπιστώνουμε στον Μπουνιουέλ το φτάσιμο σε μια ωριμότητα. Η βίαιη εξέγερση που διακρίνει το *Γη χωρίς φωμί* (1932) και το *Ξεχασμένοι από την κοινωνία* (1950), παραμένει ίδια έντονη, όμως δεν είναι πια κραυγαλέα, δεν προβάλλεται στην επιφάνεια, διακρίνεται στο βάθος, πάντα δριμύεια και παράφορη, αλλά κυριαρχημένη από μια σοφή γνώση και άρτια έκφραση του θέματος. Η κοινωνική κριτική γίνεται βαθύτερη, αγγίζει τις ίδιες τις ρίζες, τα θεμέλια της σύγχρονης αστικής κοινωνίας, το ιδεολογικό και οικονομοπολιτικό της υπόβαθρο.

Αν στο *Ημερολόγιο μιας καμαριέρας* το θέμα είναι η πορεία της προπολεμικής γαλλικής αστικής τάξης προς το φασισμό, στη *Βιριδιάνα* θέμα είναι η σημερινή Ισπανία κάτω από το καθεστώς του φασισμού· και, πιο συγκεκριμένα, ο αναρχοιστικός πατερναλισμός της καθολικής εκκλησίας, που χρησιμοποιείται από την κυβέρνηση του Φράνκο για να σπρώχνεται ο ισπανικός λαός σε μια ζωώδη, δουλική αποχαύνωση. Γυρίζοντας στη χώρα του, ύστερα από 22 χρόνια αυτοεξορίας, ο Μπουνιουέλ κατάφερε, ξεγελώντας τους φρανκικούς, να φτιάξει, με τα κεφάλαια που οι ίδιοι του διέθεσαν, μια ανατριχιαστική εικόνα της αθλιότητας όπου αυτοί έχουν βυθίσει την Ισπανία.

Οι υπηρέτες του Φράνκο σκέφτηκαν πως, καλώντας τον διάσημο σκηνοθέτη που, όπως ο Πικάσο και ο Πάμπλο Καζάλς, δοξάζει το ισπανικό έθνος στην ξενιτιά, θα έδιναν μια επίφαση φιλελευθερισμού στο καθεστώς τους. Υποχώρησαν ακόμα σε μια κίνηση νέων ισπανών κινηματογραφιστών, που αγωνίζονται να βγάλουν τον ισπανικό κινηματογράφο από την αποτελμάτωση της προπαγάνδας και το αποβλακωτικού μελό, και που -δίκαια- θεωρούν τον Μπουνιουέλ ίνδαλμά τους. Πίστεψαν πως, λογοκρίνο-



ντας προκαταβολικά το σενάριο, θα διασφαλιζόνταν, και το ενέκριναν, γιατί η υπόθεση που αναπτύσσει η ταινία, δεν αφήνει να διακρίνει κανείς εύκολα την κοινωνική και πολιτική θέση της. Όταν, όμως, στις Κάννες, η διεθνής κριτική αποκάλυψε τα βαθύτερα νοήματα του έργου, θορυβήθηκαν. Έξω φρενών ο Φράνκο διέταξε πειθαρχική δίωξη εναντίον του διευθυντή του Κέντρου Κινηματογραφίας που επέτρεψε ν' αντιπροσωπευθεί μ' αυτή την ταινία η Ισπανία στις Κάννες. Και ενώ η *Βιριδιάνα* αποσπούσε το μεγάλο βραβείο (1961) σ' αυτό το φεστιβάλ, η αρνητική κόπια της καιγόταν σε δημόσια πλατεία, ξαναθυμίζοντας τα τρομερά «αουτονταφέ» της Ιερής Εξέτασης. Ευτυχώς ο σκηνοθέτης είχε προλάβει να στείλει μερικές θετικές κόπες στο εξωτερικό, απ' τις οποίες τυπώθηκαν νέες, κι η ταινία κυκλοφορεί στον κόσμο.

Η *Βιριδιάνα* αφηγείται την ιστορία μιας δόκιμης μοναχής που προσπαθεί ν' ασκήσει τα φιλάνθρωπα αισθήματά της μέσα στη σύγχρονη κοινωνία. Κρίνο αγνό του καθολικιστικού χριστιανισμού, η πιο άδοξη έκφανση αυτής της ιδεολογίας και στάσης απέναντι στον άνθρωπο και την κοινωνία (κι έχει σημασία να το διευκρινίσουμε αυτό, γιατί η ηρωίδα της ταινίας δεν έχει καμιά αποκρίσια, εκφράζει άδολα τις ξένες προς την κοινωνική πραγματικότητα πεποιθήσεις της), μαζεύει στο αρχοντικό που κληρονόμησε απ' το θείο της ένα σωρό ζητιάνους, αλήτες, προσφέροντάς τους στέγη και τροφή, και γυρεύοντας να δημιουργήσει μια χριστιανική κοινότητα. Όμως δεν αργεί ν' αποδειχθεί πόσο ανεφάρμοστες κι απροσγείωτες είναι οι αντιλήψεις της. Σ' ένα συμπόσιο, που εξελίσσεται σε όργιο, οι αποκτηνωμένοι αλήτες αποκάλυπτον τον πραγματικό εαυτό τους, κι η ίδια η ηρωίδα κινδυνεύει να βιαστεί από έναν απ' αυτούς. Απογοητευμένη, υποτάσσεται στον καπιταλιστή ξάδερφό της –και συγκληρονόμο της– και συμβιβάζεται με τη διεφθαρμένη αστική ηθική με το να δεχτεί τη συμβίωση μαζί του και με την ερωμένη του.

Ένα μεγάλο έργο κρύβει ανεξάντλητα νοήματα κάτω απ' την απλή και λιτή επιφάνειά του. Στη *Βιριδιάνα* δεν καταδειχναί μόνο πόσο ξένες προς την καπιταλιστική κοινωνική πραγματικότητα είναι οι ουτοπικές χριστιανικές αντιλήψεις, αλλά και η ίδια η συγγνότητα του καπιταλισμού. Στη σκηνή του εσπερινού, οι ζητιάνοι προσεύχονται «αγγελικά», ενώ οι εργάτες δουλεύουν σκληρά κάτω απ' την επίβλεψη του αφεντικού τους. Ο σκύλος που λύνει και ελευθερώνει ο «πονετικός» ξάδερφος, δε λύνει το πρόβλημα των δεμένων σκύλων, γιατί πίσω από κάθε κάρο υπάρχει δεμένος κι ένας σκύλος. Η φιλανθρωπία δεν ωφελεί όταν παραμένει κυρίαρχη η καπιταλιστική εκμετάλλευση. Πίσω απ' το σταυρό κρύβεται το φονικό μαχαίρι. Το αγκαθωτό στεφάνι του Ναζωραίου καίγεται στη φωτιά, γιατί η θυσία του αποδέχεται μάταιη όταν υπάρχει πάντα μια κατάσταση πραγμάτων που ρίχνει τον άνθρωπο στην αποκτήνωση και την αχρείότητα. Δεν είναι αντιχριστιανική ταινία η *Βιριδιάνα*. Κάθε άλλο. Μπορούμε μάλιστα να πούμε πως είναι βαθύτατα χριστιανική, γιατί γυρεύει να δείξει τι εμποδίζει να πραγματοποιηθούν, τι κάνει ουτοπικά τα ανθρωπιστικά ιδανικά που διακήρυξαν ο Χριστός και οι μεγάλοι ιδρυτές θρησκειών.

Τα ευρήματα που διανθίζουν την ταινία (ο σταυρός με το μαχαίρι, το αγκάθινο στεφάνι που καίγεται, ο σκύλος ο δεμένος πίσω από το κάρο, οι αλήτες που μιμούνται τον Μυστικό Δείπνο), χτυπούν στη ρίζα τους τις σχηματισμένες ιδέες με τις οποίες έχει ποτίσει τον άνθρωπο η χριστιανική διαπαιδαγώγηση. Όχι βέβαια με αντιθρησκευτική πρόθεση, αλλά για να κάνουν ξεκάθαρη την απατηλή επιφάνεια που διαμορφώνουν αυτές οι σχηματισμένες ιδέες, και να ειδοποιήσουν για τη συγνή πραγματικότητα που μας εμποδίζουν να δούμε. Είναι ένας σαρκασμός σε γκροτέσκο στιλ, που μόνο σ' έναν Ίθιρα, συμπαιρωτή του Γκόγια, μπορούσε να παρουσιαστεί και που κατευθύνεται, φορμάρεται, κυριαρχείται από μια μετρημένη, απλή έκθεση, μια λιτή φόρμα, σε στιλ λαϊκού αναγνώσματος.

«Αυγή», 9. 11. 65

Το κατά Ματθαίον ευαγγέλιο (*Il vangelo secondo Matteo*). Ιταλία, 1964. Σκ.: Πιερ Πάολο Παζολίνι. Ηθ.: *Ενρίκε Ιραζόκι, Σουζάννα Παζολίνι, Μάριο Σόκρατε, Μαρτσέλλο Μοράντε*. Δ.: 142'.

Το πράγμα προκάλεσε έκπληξη, που ένας μαρξιστής και άθεος σαν τον Πιερ Πάολο Παζολίνι καταπίστηκε με τη μεταφορά στον κινηματογράφο της ζωής και των παθών του Χριστού. Μα υπάρχει κάτι το κοινό ανάμεσα στο μαρξισμό και τις ρίζες της χριστιανικής διδασκαλίας; η δίψα για τη λύτρωση, για την αλήθεια, για τη δικαιοσύνη. Ο μαρξισμός, προχωρημένη και επιστημονικά στερεωμένη μορφή τού ανθρωπισμού, κλείνει μέσα του όλες τις παλιότερες μορφές ανθρωπισμού. Και ο χριστιανισμός, γεννημένος σε μια εποχή καταπίεσης και ανθρωπίνου εξευτελισμού, εκφράζει με τον τρόπο του το λυτρωτικό πάθος της ανθρωπότητας.

Η επιδίωξη του Παζολίνι ήταν λοιπόν ν' αναδείξει αυτό το ανθρωπιστικό και λυτρωτικό περιεχόμενο του χριστιανισμού. Και δεν είχε άλλον τρόπο παρά ν' απογυμνώσει τον πυρήνα του, την ιστορία της ζωής και των παθών του ιδρυτή του, απ' όλη τη σκόνη που σώρευσαν πάνω του οι αιώνες, να τον δώσει στην πρωταρχική του μορφή, ν' αναγάγει στις

ρίζες του το πρόσωπο του Χριστού και το μύθο του. Γι' αυτό και διάλεξε το ευαγγέλιο εκείνο που είναι γραμμένο πιο απλά, λιτά, χωρίς φιλολογικούς καλλωπισμούς ή φιλοσοφικές επεκτάσεις, σαν σκέτη καταγραφή γεγονότων, σαν χρονικό: το *κατά Ματθαίον*.

Δε θα ήταν παράξενο να πούμε πως, στην προσπάθειά του αυτή, ο άθεος Παζολίνι γίνεται, χωρίς να παύει να παραμένει άθεος, ο πιο γνήσιος χριστιανός. Ο ίδιος λέει σε μια συνέντευξή του: «Το ευαγγέλιο μου έθετε το εξής πρόβλημα: δεν μπορούσα να το αφηγηθώ σαν ένα κλασικό αφήγημα, γιατί δεν είμαι πιστός, αλλά άθεος. Απ' την άλλη μεριά, ήθελα ωστόσο να γυρίσω το κατά Ματθαίον ευαγγέλιο,



να διηγηθώ δηλαδή την ιστορία του Χριστού, υιού του Θεού. Όφειλα λοιπόν ν' αφηγηθώ μια ιστορία που δεν την πίστευα. Δεν μπορούσε επομένως να είμαι εγώ εκείνος που θα τη διηγόταν. Έτσι, χωρίς σχεδόν να το θέλω, κατέληξα ν' ανατρέψω όλη την κινηματογραφική τεχνική μου, και γεννήθηκε αυτό το "στιλιστικό μίγμα" που χαρακτηρίζει τον "ποιητικό κινηματογράφο": γιατί, για να μπορέσω να διηγηθώ το ευαγγέλιο, υποχρεώθηκα να μπω στην ψυχή ενός που πιστεύει. Απ' τη μια μεριά η ιστορία είναι κοιταγμένη με τα δικά μου μάτια, κι απ' την άλλη, με τα μάτια ενός πιστού».

Πραγματικά, η ταινία δίνει την αίσθηση αυτής της σύγχρονα προσωπικής και απρόσωπης αφήγησης. Σαν κάποιος να εκθέτει μια ιστορία που του την είπαν, δίνοντάς της όλο το χρώμα, τη ζωντάνια, τη συγκίνηση με την οποία την περιέβαλε ο πρώτος αφηγητής της, αφήνοντας πάντα στο θεατή μια απόσταση για να κρίνει. Ο Παζολίνι δεν έχει παραποιήσει τον Ματθαίο. Τον έχει αποδώσει πιστά στο γράμμα και στο πνεύμα του. Όμως, ακόμα και όταν παρουσιάζει θαύματα, αφήνει το περιθώριο στο κριτικό μάτι. (Μόνο σ' ένα σημείο, όπως κι ο ίδιος ομολογεί, διασπάται αυτή η ισορροπία: στη σκηνή που ο Ιησούς περπατά πάνω στη θάλασσα.) Έτσι, απελευθερωμένα από οποιοδήποτε δοξασίες, κυριαρχούν ο λόγος, οι πράξεις και τα πάθη του Χριστού: ο οργισμένος του λόγος όταν στηλιτεύει τους εξουσιαστές, ο παρηγορητικός του λόγος όταν αγγίζει τις πληγές των καταφρονημένων, ο οδηγητικός του λόγος όταν κηρύττει την αδερφοσύνη, την ισότητα και τη δικαιοσύνη· η σύγκρουσή του με τους ιεροκάπηλους, με τους Φαρισαίους και τους αρχιερείς, και η τραγική πορεία του προς το μαρτύριο. Κι η ιστορία του, τοποθετημένη στο φυσικό της πλαίσιο, σε μια τραχιά, άγονη γη πενίας και αθλιότητας, όπως πρέπει να ήταν τότε η γη της Παλαιστίνης κι όπως εξακολουθεί να είναι σήμερα η μεγαλύτερη έκταση της Οικουμένης, ξαναβρίσκει τον λαϊκό χαρακτήρα της και συναντά όλο το πανανθρώπινο δράμα που ξετυλίγεται από εποχή σ' εποχή: το δράμα της αδιάκοπης λυτρωτικής πάλης των καταπιεσμένων. Ο σκηνοθέτης ξαναδίνει στα πρόσωπα που περιβάλλουν τον Χριστό, διαλύοντας την εξωραϊστική παράδοση, την αληθινή τους όψη: τους κάνει απλούς, άξεστους, αγνούς ανθρώπους του λαού, τραχιάς, χωριάτες και, σαν προανάκρουσμα στο μαρτύριό του, βάζει εμπνευσμένα το συγκλονιστικό πένθιμο εμβατήριο των μαρτύρων της σημερινής απελευθερωτικής πάλης: «Επέσατε θύματα, αδέρφια εσείς, σε άνιση μάχη κι αγώνα...»

Αν, ως τώρα, μιλώντας για ποίηση στον κινηματογράφο, εννοούσαμε τις στιγμές βαθύτερης και πληρέστερης έκφρασης, με την ταινία του Παζολίνι μπορούμε να μιλήσουμε για έναν καθαρά «ποιητικό κινηματογράφο». Ο ίδιος τον καθορίζει έτσι: «Στον κινηματογράφο, ποιητική γλώσσα είναι εκείνη όπου γίνεται αισθητή η παρουσία του φακού, όπως στην καθαυτό ποίηση είναι άμεσα αισθητά τα γραμματικά στοιχεία που υπακούουν στην ποιητική λειτουργία». Κι αληθινά, οι εικόνες έχουν εδώ μια εκφραστική δύναμη ανάλογη μ' αυτήν που παίρνουν οι λέξεις στην ποιητική σύνθεση, και συνταιριάζονται μ' έναν τρόπο άμεσο, αδρό, αρμονικό, που φανερώνει την οδηγητική πνοή του δημιουργού. Λιτό, απεριττο, εξαίσια λυρικό, το έργο δονεί ως τα βάθη την ψυχή του θεατή.

Ένα εκπληκτικό και θαυμάσιο, πρωτότυπο μουσικό αμάλαμα, πραγματοποιημένο από συνθέσεις των Μπαχ, Μότσαρτ, Προκόφιεφ και σύγχρονη θρησκευτική μουσική σε στίλ μπλουζ, συνοδεύει μ' επιτυχία την ταινία. Οι ηθοποιοί, διαλεγμένοι κατάλληλα από τον σκηνοθέτη, είναι άγνωστοι στον κινηματογράφο. Σημειώνουμε το όνομα του πρωταγωνιστή: Ενρίκε Ιραζόκι.

«Αυγή», 18 4. 67



Αντρέι Ρουμπλιώφ. ΕΣΣΔ, 1966. Σκ.: Αντρέι Ταρκόφσκι. Ηθ.: Ανατόλι Σολοντίνο, Ιβάν Λαπίκόφ, Νικολάι Γκρίνκο, Νικολάι Σεργκέγιεφ. Δ.: 185'.

Ο Αντρέι Ταρκόφσκι –σήμερα 37 χρόνων– κατέκτησε δια μιας την παγκόσμια εκτίμηση, εδώ και 7 χρόνια, με την πρώτη ταινία του, *Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν*. Θυμόμαστε πάντα αυτό το γεμάτο στοργή και πόνο βάθεμα στην τρυφερή παιδική ψυχή, που τη σκληραίνει αφύσικα η αγριότητα του πολέμου.

Με τον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* βεβαιώνεται ακόμα πιο πολύ ως ένας μεγάλος καλλιτέχνης, με βαθιά συναίσθηση της ευθύνης του και της αποστολής του απέναντι στο κοινό και στην ανθρωπότητα. Το έργο βιογραφεί τον ομώνυμο ρώσο θρησκευτικό ζωγράφο των αρχών τού 15ου αιώνα. Όπως είναι γνωστό, σ'

εκείνα τα χρόνια, λίγο πριν από την πτώση του Βυζαντίου, η βυζαντινή ζωγραφική παρουσιάζει μια αναγέννηση, κυρίως με τον Θεοφάνη τον Έλληνα (που ζωγράφησε και στη Ρωσία και παρουσιάζεται στην ταινία), σπάζοντας τις τυποποιημένες, καθιερωμένες φόρμες και εισάγοντας το ανθρώπινο στοιχείο στις εικόνες της. Πηγαίνουντας πιο πέρα ακόμη από τον Θεοφάνη, ο Ρουμπλιώφ γύρευε να φέρει την τέχνη του κοντά στο λαό, να εκφράσει μ' αυτήν τη λαϊκή ψυχή, τα πάθη της και τους πόθους της. Οι εικόνες του, χωρίς φυσικά να εγκαταλείπουν τα καθιερωμένα θέματα, τη Γέννηση ή τη Σταύρωση ή την Ανάσταση (αφού, όπως είναι γνωστό, η ανθρώπινη πραγματικότητα σ' εκείνες τις εποχές εκφράστηκε, κατ' ανάγκην, μέσα από τη θρησκευτική τέχνη), αφήνουν πίσω τον στεγνό και άγριο μυστικισμό της ως τότε βυζαντινής τέχνης και γίνονται τραγούδια που υμνούν την καθημερινή ζωή, με τις λύπες και τις χαρές της.

Η ταινία ζωγραφίζει με πλατύ λυρισμό την άγρια, απελπισμένη εποχή του ρωσικού μεσαίωνα. Η μιζέρια, οι σιτοδείες, η πείνα, οι επιδημίες, οι ταταρικές επιδρομές, οι διαμάχες των πριγκίπων μαστίζουν το λαό. Η εκκλησία, αντί να γίνεται παρηγορητής και οδηγός, αυξάνει τον τρόμο, κραδαίνοντας συνεχώς την απειλή της έσχατης κρίσης. Μέσα στην απόγνωση της, η λαϊκή ψυχή –όπως συμβαίνει σε τέτοιες ταραγμένες εποχές– αναζητεί διέξοδο στις μαγικές δοξασίες και τελετές. Ο καλλιτέχνης, αντικρίζοντας και βιώνοντας αυτή την πραγματικότητα, περνά μια εκτεταμένη περίοδο βίαιης εσωτερικής πάλης. Η πίστη του (φτιαγμένη από στοιχεία του παλιού, στεγνού δογματισμού) έχει κλονιστεί· του είναι αδύνατο να ζωγραφίσει συνεχίζοντας στα χνάρια των προκατόχων του. Όπου, στη βασανισμένη, αγωνιακή του πορεία, θα συναντήσει έναν νεαρό τεχνίτη, σχεδόν παιδί, που μόνο με την πίστη του στη δουλειά του και την ακαταδάμαστη θέλησή του κατορθώνει και ξαναβρίσκει το χαμένο μυστικό να χύνει τις καρμπάνες, και θα βρει έτσι τη νέα του πίστη, την πιο αληθινή και γόνιμη: την πίστη στον άνθρωπο, που θα τον οδηγήσει στις μεγάλες δημιουργίες.

Έτσι, το έργο, περνώντας μέσα απ' την απόγνωση, οδεύοντας στ' αβέβαια μονοπάτια της αμφιβολίας, συναντά στην κατάληξή του την πίστη στον άνθρωπο και την ελπίδα. Είναι έργο αισιόδοξο, αλλά μαζί και βαθυστόχαστο. Η πορεία του ανθρώπου προς το λυτρωμό δε γίνεται με φανφάρες και ηχηρά λόγια. Περνά μέσα από μαρτυρία, από βάρεθρα απελπισίας, αλλά πάντα ξανανεβαίνει στην ελπίδα και στο φως. Κι η τέχνη, η τέχνη αυτή που προβέβει και υπηρετεί ο Ταρκόφσκι, δυναμώνει την ψυχή του, στεριώνει την πίστη του στον αγώνα του. Γιατί ο *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, όσο κι αν εξελίσσεται σε μια παρωχημένη εποχή, είναι έργο απέραντα σύγχρονο, μια και η εποχή μας, όσο κι αν είναι άλλες οι μάστιγες που τη δέρνουν, δεν είναι καθόλου χωρίς αναλογία με τους καιρούς που περιγράφει η ταινία.

Το μεγάλο αυτό ανθρώπινο μήνυμα δε θα έπειθε τόσο και δε θα συνάρπαζε το θεατή, αν δεν ήταν στενά συνυφασμένο με μια απaráμιλλη καλλιτεχνική πραγμάτωση. Είναι τέτοια η υποβλητικότητα των εικόνων, ο λυρισμός και η ποίηση που διατρέχουν το έργο, ώστε ο θεατής μένει διαρκώς μαγεμένος, μαγνητισμένος απ' την οθόνη. Οι περιγραφές έχουν μια εξάισια λεπτή γοητεία – τέτοια, που μόνο σ' ορισμένες νουβέλες του Τσέχοφ βρίσκει κανείς το ανάλογό της. Η έκθεση είναι απέριτη· η αρχιτεκτονική, σοφά μελετημένη· η ανασύνθεση της εποχής, έξοχη. Ο χειρισμός των κινηματογραφικών μέσων είναι τόσο επι-

δέξιος, ώστε οι γενικά εκτιμημένες άλλοτε πραγματοποιήσεις των *Παιδικών χρόνων* του *Ιβάν* να μοιάζουν νεανικά τολμήματα μπροστά στην ωριμότητα του *Ρουμπλιώφ*. Οι λεπτοί τόνοι γκριζού των εικόνων, πότε σκούροι, πότε ανοιχτοί (σχεδόν ασπρουλιάρικοι), αρμονίζονται εξοχα με το δραματικό περιεχόμενο των περιόδων ή με την ψυχική κατάσταση του ήρωα (εδώ ανήκει ένας μεγάλος έπαινος στον οπερατέρ Βαντίμ Γιούσωφ), ενώ το μπάσιμο του χρώματος δίνει στο φινάλε ένα χαρακτήρα θριαμβικού άσματος. Ο Ανατόλι Σολονίτιν ενσαρκώνει υπέροχα τον ήρωα της ταινίας. Πρόκειται για ένα έργο σπάνιο, που συνεχίζει άξια τις μεγάλες παραδόσεις του σοβιετικού κινηματογράφου.

«Τα Νέα» Κύπρου, 26. 11. 69

Αλονζανφάν (*Allonsanfan*). Ιταλία, 1974. Σκ.: Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι. Ηθ.: Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι, Λέα Μασσάρι, Μίμσο Φάρμερ, Λάουρα Μπέτσι, Μπρούνο Τοϊρένο. Δ.: 111'.

Οι αδελφοί Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι είναι άγνωστοι στο ελληνικό κοινό. Τελείως άδικα, άλλωστε, γιατί έχουν δώσει σημαντικές ταινίες: *Ένας άνθρωπος για κάψιμο*, *Κάτω απ' τον αστερισμό του Σκορπιού*, *Ο Σαν Μικέλε είχε έναν κόκορα*, και θεωρούνται από τους πιο διαλεχτούς μετα-νεορεαλιστές σκηνοθέτες.

Η νέα ταινία τους *Αλονζανφάν* έρχεται σε συνέχεια της προηγούμενης (του *Σαν Μικέλε*). Αν σ' εκείνη μελετούσαν το θέμα των αναρχικών επαναστατών, εδώ προσεγγίζουν το θέμα των ιδεαλιστών, των ρομαντικών επαναστατών, που παρασύρονται από τα όνειρά τους και χάνουν την επαφή με την πραγματικότητα. Είναι τοποθετημένη σε μια εποχή αντεπανάστασης, στα 1816, όταν η πτώση του Ναπολέοντα είχε συμπαρασύρει και τις τελευταίες ελπίδες που είχε γεννήσει η Γαλλική Επανάσταση εποχή ζοφερή, όπου η παλιόρθωση είχε εξουθενώσει τη δημοκρατία στη Γαλλία και την Ιταλία, κι η Ιερά Συμμαχία του Μέττερνιχ έπληγε παντού στην Ευρώπη κάθε σάλεμα ελευθερίας.

Στην Ιταλία, οι Καρμπονάροι είχαν εξουθενωθεί, ενώ η πιο διαλεχτή τους μερίδα, οι Σουμπλίμοι (όπως γράφει ο Κ. Πορφύρης, φαίνεται πως σ' αυτούς ανήκει και ο Κάλβος) πάλευαν πειραματικά να συνεχίσουν τον αγώνα. Όπως δείχνει η ταινία (και είναι δύσκολο να μην την πιστέψουμε, γιατί οι επαναστάτες εκείνης της εποχής εμπνέονταν από τα ιδεαλιστικά κηρύγματα του Σαιν-Ζυστ και του Μπαμπέφ, κι ο Μαρξ θα έρθει πολύ αργότερα για να δώσει επιστημονική βάση στην επαναστατική ιδεολογία), οι άνθρωποι αυτοί αεροβατούσαν, πιστεύοντας πως, μια χούφτα αυτοί, μπορούσαν να ξεσηκώσουν ολόκληρη τη χώρα, που την βάραιναν αιώνες βαριάς σκλαβιάς (στους πρίγκιπες) και σκοταδισμού.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα βρίσκεται ο ήρωας της ταινίας, ο Φούλβιο, που, βγαίνοντας απ' τη φυλακή, επανεξετάζει τη θέση του μέσα στο κίνημα και στην εξωτερική πραγματικότητα. Καταλαβαίνει πως οι σύντροφοί του δεν είναι παρά αφελείς ονειροπόλοι, και τραβιέται από τη γαλήνια ζωή που του υπόσχεται η καλή κοινωνική θέση της οικογενείας του. Θέλει να πάρει κοντά του το παιδί του, που το έχει αφήσει σε μια οικογένεια χωρικών. Προσπαθεί ν' απομακρυνθεί από τους παλιούς του συντρόφους. Αλλά η τέτοια στάση του τον μπλέκει στα γρανάζια ενός αδυσώπητου μηχανισμού. Εξωμότης στην αρχή, συναινεί στην προδοσία τους από την αδερφή του, ύστερα τους εξαπατά και, τελικά, τους προδίνει ανοιχτά, όταν αυτοί, ξαναγυρίζοντας κάθε φορά πεισματικά, γυρεύουν να τον πάρουν μαζί τους, στα τρελά τους εγχειρήματα. Τελικά, σκοτώνεται από την αστυνομία, όταν, για μια στιγμή, ξεγελιέται κι ο ίδιος και πιστεύει στα παραλήρημα ενός απ' αυτούς τους φανατικούς. Για να κλείσει έτσι ο κύκλος της τραγωδίας.

Γιατί το έργο είναι μια τραγωδία, όπου το παρελθόν, που δεν μπορεί ο ήρωας να του ξεφύγει, παίζει το ρόλο της αρχαίας μοίρας. Αλλά γιατί οι Ταβιάνι διάλεξαν αυτό το στιλ όπερας, με το θεατρικό στήσιμο των σκηνών, την εμφαντική και ρυθμισμένη τους κίνηση, το γκροτέσκο παίξιμο των ηθοποιών -ιδιαίτερα του Μαστρογιάννι- για να το κινήσουν; Για δύο κυρίως λόγους. Απ' τη μια μεριά, για ν' αποδιώξουν το θεατή, να τον εμποδίσουν να συμμετέχει στα δρώμενα, αναγκάζοντάς τον να μένει σε κριτική απόσταση. Όπως ο Αγγελόπουλος στο *Θίασο* τέμνει σκηνικά τον κινηματογραφικό χώρο, ανεβάζοντας μ' έναν τρόπο τα



δρώμενα σε μια υποθετική σκηνή, έτσι και οι Ταβιάνι, μ' άλλον τρόπο, θεατρικοποιούν το κινηματογραφικό θέαμα. Η επιδίωξή τους είναι η ίδια: η αποστασιοποίηση.

Αλλά οι Ταβιάνι επιδιώκουν κι ένα άλλο: τη διακωμώδηση των επαναστατών που ξεκόβονται από την πραγματικότητα. Κι αυτό το πετυχαίνουν, χρησιμοποιώντας όχι το απλό θεατρικό, αλλά το οπερικό ύφος, που το χαρακτηρίζει ο ρητορισμός των εκφράσεων, η ρυθμισμένη κίνηση των ομάδων (επαναστάτες, στρατιώτες, χωρικοί κινούνται όπως τα κόρα στην όπερα). Οι επίγονοι του Μπρεχτ πλαταίνουν δημιουργικά το δρόμο που αυτοί άνοιξε.

«Ελευθεροτυπία», 4. 11. 75



Ο κινηματογραφιστής (*The cameraman*). ΗΠΑ, 1928. Σκ.: Έντουαρντ Σέτζγουικ. Ηθ.: Μπάστερ Κήτον, Μάρσελιν Ντέι, Χάρρυ Γκρίμπον, Χάρολντ Γκούντουν. Δ.: 78'.

Όπως ο Τσάρλι Τσάπλιν, έτσι και ο Μπάστερ Κήτον είναι ένας απροσάρμοστος κι ένας εξεγερμένος απέναντι στον παράλογο κόσμο μας. Αν το έργο του δεν έφτασε στο ύψος του έργου εκείνου, είναι γιατί ο Κήτον, περισσότερο απ' τον Τσάπλιν, δεν μπόρεσε να προσαρμοστεί στον ομιλούντα. Το αγέλαστο, απαθές πρόσωπο που είχε διαλέξει, ήταν ακόμα πιο ασυμβίβαστο με την ομιλία από το κλοουνέσκικο πρόσωπο του Σαρλώ -που, άλλωστε, κι αυτό χάθηκε με το πέρασμα

στη νέα αυτή περίοδο του κινηματογράφου-, κι η αμερικανική κωμωδία, βασισμένη στα γκαγκ και στην καταδίωξη, ήταν καθαυτό γέννημα του βουβού.

Ακόμα, ο Μπάστερ Κήτον δεν μπόρεσε να συγκεκριμενοποιήσει τους στόχους της σάτιράς του. Αν ο Τσάπλιν έχει κιόλας, από τον βουβό, ένα *Μετανάστη*, μια *Σκυλίτσα ζωή*, ένα *Σαρλώ στρατιώτη* στο ενεργητικό του, ο Κήτον παραμένει, από ταινία σε ταινία του, ακαθόριστα, σκόρπια, αντιμέτωπος με τους μπουλντόγκ-αυτοφύλακες, τους χοντρούς παλικαράδες, τους παρφουμαρισμένους δανδήδες, τη μιζέρια και τη βιοπάλη. Είναι, ωστόσο, ως κωμικό πρόσωπο -στην ικανότητα να στηνεί κωμικές καταστάσεις, να επινοεί και ν' αναπτύσσει γκαγκ, να γεννά το γέλιο ανάμικτο με το δάκρυ, οδηγώντας τη συναισθηματικότητα του θεατή (που έχει κατακτήσει με την ασημαντότητα του προσώπου που υποδύεται) στο στοχασμό πάνω σε μια παράλογη, καταπιεστική κατάσταση- ισάξιος με τον Τσάπλιν.

Ο *Κινηματογραφιστής* είναι από τις σημαντικότερες ταινίες του. Από πλανόδιος φωτογράφος που είναι, ο ερωτευμένος Κήτον θέλει να γίνει κινηματογραφικός οπερατέρ και ν' ανταγωνιστεί τους βετεράνους του επαγγέλματος στην κατάκτηση της καρδιάς μιας όμορφης κοπέλας. Τα καταφέρνει έτσι που τα καράβια να περνούν μέσα από τους δρόμους της Νέας Υόρκης, τ' άλογα να τρέχουν προς τα πίσω, οι κολυμβήτριες να πετιούνται από τα νερά της ποίνας ψηλά στην εξέδρα. Όταν πηγαίνει να γυρίσει έναν ποδοσφαιρικό αγώνα, βρίσκει το γήπεδο άδειο- όταν, τρέχοντας να προλάβει μια πυρκαγιά, πηδά πάνω στην πυροσβεστική αντλία, εκείνη τον φέρνει στο γκαράζ. Αδέξιος και γκαφατζής, γκρεμίζει τους τοίχους γυρεύοντας να σπάσει τον κουμπάρ του και να πάρει τις πενταροδεκάρες του για να βγάλει περίπατο την κοπέλα του, και καταφέρνει, μπαίνοντας στο λεωφορείο, να βρεθούν αλλού αυτός κι αλλού εκείνη.

Αλλά πετυχαίνει τελικά, κινηματογραφώντας κάτω από χαλάζι σφαιρών μια συμπλοκή γκάνγκστερ στην κινέζικη συνοικία, με το ενδιαμέσο μιας... μαϊμούς που του γυρίζει τη μανιβέλα της μηχανής του, και στο φινάλε δέχεται ατάραχος, όπως πάντα, τις αποθεωτικές τιμές που αποδίδει το πλήθος στον... Λίντμπεργκ (τον αεροπόρο που πέρασε πρώτος τον Ατλαντικό).

Είναι ένα έργο σπαρταριστό, ανεξάντλητο σ' ευρηματικότητα, εξοχο σε επιδεξιότητα παίξιματος, ακατάλυτο απ' το χρόνο. Όπως σ' όλες του τις ταινίες, ο Κήτον συμμετέχει κι εδώ στο σενάριο και στη σκηνοθεσία.

«Αυγή», 23. 12. 75

Πατέρας αφέντης (*Padre padrone*). Ιταλία, 1977. Σκ.: Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι. ΗΘ.: Όμερο Αντονούτσι, Σαβέριο Μαρκόνι, Μαρτσέλλα Μικελάντζελι, Φαμπρίτσιο Φόρτε, Μαρίνο Τσέννα. Δ.: 113'.

Το έργο των αδελφών Ταβιάνι είναι σύγχρονα απλό και πολυσύνθετο, πλούσιο σε στοχασμό. Αφηγείται μια κοινή ιστορία ενός χωριατόπαιδου που, με την αδάμαστη επιμονή του, υπερνικά τη μιζέρια και την οπισθοδρομικότητα της κοινωνίας όπου μεγάλωσε, και γίνεται ένας φωτισμένος επιστήμονας.

Ωστόσο, οι Ταβιάνι δεν αφηγούνται την ιστορία σαν ένα παραμύθι χρηστομάθειας, όπως κάνει με τις παρόμοιες ιστορίες η αστική κοινωνία μας για να δείξει πως, άμα έχει κανείς θέληση, βρίσκει την προκοπή.

Απ' την πρώτη κιόλας σκηνή, τοποθετούν καθαρά τα στοιχεία του θέματός τους.

Ο ίδιος ο Λέντα, που θα υποδυθούν στο έργο πρώτα ένα παιδί (Φαμπρίτσιο Φόρτε) κι ύστερα ένας νεαρός ηθοποιός, στέκεται στα σκαλοπάτια ενός σχολείου και, με την επιδεξιότητα του τορμπάνου που ήταν άλλοτε, πελεκάει ένα ραβδί. Όταν ο ηθοποιός που υποδύεται τον πατέρα του (Όμερο Αντονούτσι) έρχεται για να μπει στο σχολείο, τον σταματά και του λέει, δίνοντάς του το ραβδί: «Ο πατέρας μου είχε κι αυτό».

Ο πατέρας μπαίνει στην τάξη, διακόπτοντας το μάθημα, και λέει στη δασκάλα πως θα πάρει το γιο του, τον Γκαβίνο (6 χρόνων), γιατί τον θέλει να του φυλάει τα πρόβατα. Τα γράμματα είναι για τους πλούσιους. Το παιδί τρέμει τον πατέρα (κατουριέται απ' το φόβο του). Μόλις βγαίνουν απ' την αίθουσα, τ' άλλα παιδιά ξεσπούν σε γέλια και κοροϊδίες. Ο πατέρας τ' ακούει και ξαναμπαίνει: «Να μην κοροϊδεύει κανείς τον Γκαβίνο. Σήμερα έτυχε στον Γκαβίνο. Αύριο θα τύχει σε σας». Τα παιδιά παγώνουν από την τρομάρα. Βουβά, διαλογίζονται το καθένα τον τρόπο για να ξεφύγουν από την κοινή μοίρα.

Ο πατέρας αυτός είναι ένας πατέρας-αφέντης. Η ανάγκη από τη μια μεριά κι η κοινωνική του διάπλαση από την άλλη τον κάνουν να συμπεριφέρεται με τον απάνθρωπο και άσπλαχνο τρόπο του αφέντη, καταδικάζοντας ανέκκλητα το παιδί του στην αμάθεια, την απομόνωση, τη μοναξιά, τη βαρβαρότητα. Η ανάγκη είναι η μιζέρια της υπανάπτυξης: αν δεν κάνει έτσι, η άλλη του οικογένεια θα πεθάνει της πείνας.

Τα παιδιά μένουν βουβά, άφωνα, και το καθένα διαλογίζεται τον δικό του, ατομικό τρόπο για να ξεφύγει απ' τη μεγάλη δυστυχία. Αν μπορούσαν να επικοινωνήσουν, να συνεννοηθούν, θα νικούσαν την καταπίεση. Αλλά δεν ξέρουν αυτόν το δρόμο. Στη συνέχεια, οι νέοι, κάτω απ' το κουβούκλιο του αγίου, θα επικοινωνήσουν, αλλά δε θα διαλέξουν παρά το δρόμο που μπορούν να δουν: να πάνε μετανάστες στη Γερμανία· γιατί είναι πάντα κάτω απ' την επιβολή (το κουβούκλιο) του «παντρόνε».

Αλλά η ανάγκη της επικοινωνίας υπάρχει επιτακτική στον άνθρωπο, κι ο μικρός Γκαβίνο, απομονωμένος στις ερημιές –κι οδηγημένος από τον πατέρα του–, θα δοθεί σε μια επικοινωνία με τη φύση, ακούγοντας τους ψιθύρους της και κουβεντιάζοντας με τα ζώα και τα δέντρα – επικοινωνία, που κορυφώνεται και ολοκληρώνεται στην εκπληκτικά υπέροχη περίοδο του καθολικού οργασμού. Είναι η ενστικτώδης, η πρωτογονική επικοινωνία του αγρίου. Κι είναι η μόνη που δέχεται και συγχωρεί ο πατέρας-αφέντης.

Μιαν άλλη επικοινωνία θ' ανακαλύψει ο Γκαβίνο όταν μεγαλώσει: την επικοινωνία της μουσικής. Η τρίτη επικοινωνία που ολοκληρώνει τον άνθρωπο, είναι η επικοινωνία της γλώσσας. Ο Γκαβίνο θ' αντιληφθεί πόσο είναι καθυστερημένος και μισερός, όταν, στο στρατό, θα δει πως δεν μπορεί να συνεννοηθεί με τη διάλεκτο του τόπου του που έμαθε. Και θα ριχτεί με τα μούτρα για να μάθει τα ιταλικά, κι ύστερα τα λατινικά και τα ελληνικά, για να βαθύνει τη μελέτη και τη γνώση της γλώσσας.

Έτσι αναπτυγμένο, το έργο περικλείει, σ' έναν εκρηκτικό πυρήνα, όλα τα στοιχεία της πραγματικότητας που χαρακτηρίζει όχι μόνο τη Σαρδηνία και τον ιταλικό νότο, αλλά κι όλες τις χώρες που βρίσκονται σε παρόμοια κατάσταση εξαθλίωσης και εκμετάλλευσης. Δεν ηθικολογεί και δεν αισθηματολογεί απομονώνοντας τον ήρωά της, αλλά, αντίθετα, τον τοποθετεί μέσα στο κοινωνικό του πλαίσιο, στη συνάρτησή του μ' αυτό και την εξάρτησή του από τους νόμους που το διέπουν. Ο Γκαβίνο δεν ακολουθεί αυτόν το δρόμο γιατί κάποιος του τον έδειξε, αλλά τον βρίσκει μονάχος του, βήμα με βήμα, μέσα απ' τις πε-



ριστάσεις όπου πέφτει. Έτσι, όταν στο φινάλε επαναλαμβάνεται η αρχική σκηνή του έργου, η φράση του πατέρα: «Σήμερα έτυχε στον Γκαβίνο. Αύριο θα τύχει σε σας», παίρνει εντελώς διαφορετικό νόημα.

Οι Ταβιάνοι χρησιμοποιούν (όπως ο Αγγελόπουλος στους *Κυνηγούς*) τον μπρεχτικό καταδεικτικό τρόπο, αλλά σε διαφορετικό στιλ. Δεν επιδιώκουν την πλαστικότητα, αλλά την μπρούτα, τραχιά κι ακατέργαστη εικόνα. Δίνουν κι αυτοί το έργο σαν παράσταση και υπογραμμίζουν τα στοιχεία που με τον υπερτονισμό και τη βιαιότητα (σκηνή του οργασμού, μουσική του ακορντεόν που παίζεται από ορχήστρα, αντικατάσταση του προσώπου του αγίου). Αποστασιοποιούν έτσι, εμποδίζοντας το θεατή να ταυτίστηκε με τα πρόσωπα και να συγκινείται, ώστε να λειτουργούν ελεύθερα η κρίση του κι ο στοχασμός του. Ο πλατύς και ορμητικός λυρισμός τους είναι –όπως στον Αγγελόπουλο η πλαστικότητα της εικόνας– ο μαγνήτης που κρατά το θεατή προσηλωμένο στην οθόνη.

«Ελευθεροτυπία», 31. 10. 77

Η γη της επαγγελίας (*Ziemia obiecana*). Πολωνία, 1974. Σκ.: Αντρέι Βάιντα, Ηθ.: Ντανιέλ Ολμπρύνσκι, Βόιτσεκ Πζόνιακ, Αντρέι Σεβερέν, Άννα Νερέμπεκα, Ταντέους Μπιαλοζιόνσκι. Δ.: 160'.

Γυρισμένη με βάση ένα μυθιστόρημα του μεγάλου πολωνού νατουραλιστή συγγραφέα Βλάντισλαβ Ρέυμοντ (βραβείο Νόμπελ 1924), η νέα ταινία του Αντρέι Βάιντα ανασυνθέτει τη βίαιη εποχή της εδραίωσης του «άγριου καπιταλισμού» στην Πολωνία (γύρω στο 1880), την ίδια ακριβώς κοινωνικοϊστορική στιγμή που έχει περιγράψει στα βιβλία του ο Μπαλζάκ (γιατί, στη Γαλλία και την Αγγλία, προηγήθηκε κατά 50 περίπου χρόνια η ίδια ανατολική χώρας). Σ' αυτή τη φάση της εξέλιξης του καπιταλισμού, οι παλιές μανιφακτούρες (εργοστάσια με χειροκίνητα μηχανήματα) καταστρέφονται, οι μηχανές επιβάλλονται στην οικονομία, και οι εργάτες παθαίνουν μια πιο σκληρή και στυγνή αλλοτρίωση: γίνονται εξαρτήματα των μηχανών, σκουπίδια στη διάθεση του αφεντικού.

Μαζί αλλάζουν οι κοινωνικοί συσχετισμοί και τα ήθη. Η παλιά αριστοκρατία και η θεοσεβούμενη και ανθρωπιστική μπουρζουαζία παραμερίζονται και οβήνουν, και μια νέα τάξη αδίστακτων, απάνθρωπων κι αδυσώπητων επιχειρηματιών, που δεν έχει άλλο σκοπό παρά να πλουτίσει με κάθε μέσο, εισβάλλει ορμητικά στον κοινωνικό χώρο. Οι άνθρωποι αυτοί ξεγράφουν οριστικά κάθε ανθρώπινο αίσθημα και κάθε ιερό και όσιο που θα τους εμπόδιζε στο σκοπό τους: η μοναδική τους έγνοια είναι οι δολοπλοκίες και οι σπέκουλες για το χρήμα, που του θυσιάζουν όρκους, υποσχέσεις και αισθήματα: τον έρωτα και τη φιλία. Η συμπεριφορά τους απέναντι στους εργάτες είναι κτηνώδης.

Το έργο συνθέτει τον πίνακα του γύρω από την ιστορία τριών νεαρών φίλων που φλέγονται απ' τη λαχτάρα να πλουτίσουν, και σχεδιάζουν να φτιάξουν ένα υφαντουργικό εργοστάσιο. (Το Λουτζ, όπου εξελίσσεται η ιστορία, είναι και σήμερα ένα μεγάλο υφαντουργικό κέντρο, που αναπτύχθηκε μέσα στον 19ο αιώνα.) Με χίλιες δυο μανούβρες και πανουργίες το κατορθώνουν, αλλά το εργοστάσιο καταστρέφεται από πυρκαγιά που έχει βάλει ένας αντίπαλος, για να εκδικηθεί τον έναν απ' τους συνεταιρούς που ήταν εραστής της γυναίκας του.

Είναι μια μεγάλη, επιβλητική τοιχογραφία, στην τάξη του 1900. Αλλά ο Βάιντα δεν είναι λυρικός όπως ο Μπερτολούτσι. Είναι βίαια, ρωμάλια ρεαλιστής, δίνοντας με τις τυλιγμένες με ομίχλες, καπνούς, και παραμορφωμένες με ειδικούς (ευρυγώνιους) φακούς εικόνες του μια ονειρική, εφιαλτική, αποκαλυπτική έκφραση στο περιεχόμενο του έργου του. Συνθέτει την εποχή, τα πρόσωπα (που όλα ερμηνεύονται υπέροχα από θαυμάσιους ηθοποιούς), περιγράφει τα ήθη με αδρότητα, με έντονους τονισμούς και υπογραμμίσεις. Υπέροχες περίοδοι: του θεάτρου, όπου το κοινό από αστούς επιχειρηματίες δεν ενδιαφέρεται

παρά για τις μπίζνες της κηδειάς του πλούσιου εργοστασιάρχη, όπου η τελετουργική μεγαλοπρέπεια χρησιμεύει ως επιβεβαίωση της κοινωνικής θέσης (κι αυτό υπογραμμίζεται διπλά με τη λιτή κηδειά του παιδιού του εργάτη, που το σανιδένιο φέρετρο κουβαλά ο πατέρας), ή οι τελευταίες σκηνές: του σκυλοκαβγά ανάμεσα στους τρεις συνεταιρούς, της διάλυσης του αρραβώνα και του γάμου με την πλούσια νύφη, της εγκαθίδρυσης του αριβιστή γαμπρού στο υπέρλαμπρο μέγαρο και, τέλος, της απεργίας που ξεσπά, σαν πληρωμή της Ιστορίας στην εγκληματική αυτή τάξη, επιβάλλουν το έργο ως ένα μεγάλο επίτευγμα του κινηματογράφου.

«Αυγή», 1. 3. 77



Ο ταξιτζής (Taxi driver). ΗΠΑ, 1976. Σκ.: Μάρτιν Σκορτσέζε. Ηθ.: Ρόμπερτ ντε Νίρο, Τζόνι Φόστερ, Σύμπιλ Σέπερντ, Πίτερ Μπούλ, Χάρβεϊ Καϊτέλ. Δ.: 114'.

Κλειδί για την κατανόηση της νέας ταινίας του Σκορτσέζε –που είναι περίπλοκη και σύμμικτη στα νοήματα, στην ψυχολογία, στο στιλ– αποτελεί η φράση που λέει στον ήρωά της η κοπέλα του εκλογικού κέντρου: «Πλανίεσαι ανάμεσα στην αλήθεια και τη φαντασία». Η αλήθεια είναι εκείνη που αντικρίζει στις νυχτερινές του περιπλανήσεις ο ταξιτζής και με ιμπρεσιονιστική έξαρση αναδειχνει το σκηνοθεσία: ο βούρκος της μεγαλούπολης, η διαφθορά και το έγκλημα.

Ωστόσο, ο άνθρωπος αυτός είναι παρανοϊκός. Το τραύμα του στο Βιετνάμ του έχει αφήσει αιπνίες και συνεχή νευρική έξαψη. Είναι ένας υπερευαίσθητος δέκτης των ερεθισμάτων της πραγματικότητας,

που μέσα από τον παραμένο ψυχικό του κόσμο παίρνουν πελώρια διάσταση. Η πραγματικότητα είναι εκεί, βέβαιη και αμετακίνητη για όποιον θέλει να την κοιτάξει και να τη στοχαστεί, αλλά σ' αυτόν μεταπλάθεται από την εξημμένη φαντασία του. Ο βούρκος, η εξαχρείωση γίνονται η έμμονη ιδέα του, βλέπει μόνο αυτά και όχι άλλο, δεν τα κρίνει ως εκδηλώσεις ενός γενικότερου Κακού – είναι αυτά το Κακό, αυτά και μόνο. Όπως ακριβώς ο μεγεθυντικός φακός εντοπίζει τη θέα σ' ένα σημείο, αλλά χάνει την εποπτεία του συνόλου.

Έτσι, το Κακό παίρνει μέσα στο έργο μεταφυσική υπόσταση, κι αυτό χαράζει τη όρια της ταινίας του Σκορτσέζε. Δεν ερευνάται ως φαινόμενο μιας γενικότερης αιτίας – τοποθετείται απλά και περιγράφεται ως αυθύπαρκτο και αυτοδύναμο. Ο ήρωας εξεγείρεται, χτυπά με την πιο άγρια βιαιότητα, αλλά αυτό, όπως είναι φυσικό, δεν πρόκειται να έχει κανένα αποτέλεσμα.

Για άλλους λόγους δε βυθοσκοπεί την πραγματικότητα ο πολιτικός. Αυτός δεν έχει καμιά διάθεση να θίξει τα κακώς κείμενα: είναι ένας δημοκόπος πολιτάντης: υπόσχεται, ξέροντας πως δε θα εκτελέσει. Αν ο ταξιτζής οργανώνει την απόπειρα εναντίον του, είναι γιατί διαισθάνεται την υποκρισία του και τον βλέπει σαν επισφράγιση του Κακού.

Θα μπορούσε ο ταξιτζής να βρει μια πράνωση της επιθετικότητάς του στον έρωτα. Όμως, μοναχικός, μαθημένος να διοχετεύει την ερωτική του παρόρμηση στη θέα πορνογραφικών ταινιών, αποτυχαίνει να κερδίσει μια καλή κοπέλα. Ο συγκρατημένος ερωτισμός του, η νευρική του έξαψη, η γλοιώδης ατμόσφαιρα που τον περιβάλλει, με τους πολιτικούς που λανθάνονται σαν τις οδοντόκρεμες, με την τηλεόραση που αποχαυνώνει, με τη μάζα («σιωπηλή πλειοψηφία») που αφήνεται στην αποβλάκωση, εντείνουν την εξέγερσή του, εκτρέποντάς την στη βιαιότητα. Αποτυχαίνοντας στην απόπειρά του κατά του πολιτικού, οδηγείται από τις περιστάσεις εκεί ακριβώς όπου τον έσπρωχνε η απαρχής έμμονη ιδέα του: στο κέντρο του βούρκου, στο άντρο των σωματεμπόρων και των γκάνγκστερ. Θέλοντας να τραβήξει μια 12χρονη κοπελίτσα από τη διαφθορά, εισβάλλει σ' ένα κακόφημο ξενοδοχείο και, σε μια άγρια, τρομακτική σε βιαιότητα σκηνή, εξοντώνει τέσσερις απ' αυτούς.

Αλλά ποιο το αποτέλεσμα; Ο ταξιτζής προσκτάται απ' το κατεστημένο. Τον παίρνουν ο δημαγωγικός Τύπος κι η αποχαυνωτική τηλεόραση στις στήλες του και στα κύματά της, και τον κάνουν ήρωα της μάζας, της «σιωπηλής πλειοψηφίας». Η κοπέλα που τον είχε αποκρούσει, ξανάρχεται σ' αυτόν· όμως, μάταια. Κι ο ταξιτζής εξακολουθεί να περιπλανιέται στους νυχτερινούς δρόμους της Νέας Υόρκης, ανάμεσα στην εξαχρείωση και στο έγκλημα που δε θα πάψουν να υπάρχουν, όχι μια εξεγερμένος, αλλά καταπραυμένος, πιστεύοντας πως έπραξε το καθήκον του.

Ορισμένοι βλέπουν στη βίαιη συμπεριφορά του ήρωα της ταινίας την προτροπή σε φασιστική λύση. Αλλά το έργο δεν έχει καθόλου δημαγωγικό χαρακτήρα. Καθρέφτης ολοκάθαρος και φακός μεγεθυντικός της αμερικανικής πραγματικότητας, την εκφράζει έντονα και βαθιά στη ναυτία και το άγχος που περιέχει. Η σκηνοθεσία του Σκορτσέζε είναι αληθινά εμπνευσμένη. Εγκαθιστώντας, στην πρώτη περίοδο, μια συνεχή μετάβαση από την πραγματικότητα στην ψυχή του ήρωα, φορτίζει το έργο μ' ένα ισχυρό δυναμικό, που το εκτονώνει καταγιστικά στην τρομακτική σκηνή του αλληλοσκοτωμού. Ύστερα, αφήνει το έργο να καταπέσει, όπως κι ο ήρωάς του. Ο Ρόμπερτ ντε Νίρο αναδειχνεται σε ηθο-



ποιο μεγάλης κλάσης, συνθέτοντας έναν δύσκολο και πολύπτυχο ρόλο. Εξαιρετική είναι και η Τζόντι Φόστερ (Αιρίς), όπως και πολλοί άλλοι ερμηνευτές της ταινίας. Υπέροχη είναι η μουσική του Μπέρναρντ Χέρμαν.

«Ελευθεροτυπία», 16. 11. 76

Ένας αμερικανός φίλος (*Der Amerikanische Freund*). Γερμανία/Γαλλία, 1977. Σκ.: Βιμ Βέντερς. Ηθ.: Ντέννις Χόππερ, Μπρούνο Γκαντς, Ζεράρ Μπλαιν, Λίζα Κρόιτσερ, Νίκολας Ρέι, Σάμουελ Φούλλερ. Δ.: 123'.

Παρουσιάσαμε πέρσι απ' αυτή τη στήλη τον Βιμ Βέντερς, με την ταινία του *Στο πέρασμα του χρόνου*. Είναι ένας απ' τους σημαντικούς δημιουργούς του νέου (δυτικο)γερμανικού κινηματογράφου, που αναπτύχθηκε με μύριους κόπους και θυσίες μέσα στο τέλμα των πορνό και της ασημαντότητας. Ολότελα διαφορετικός απ' εκείνον της γερμανικής ακμής, πριν απ' τον Χίτλερ, έχει άξονά του τον άνθρωπο και τη μοίρα του μέσα στη ζοφερή κι απάνθρωπη σημερινή πραγματικότητα.

Ως βάση για τη νέα ταινία του, ο Βέντερς διάλεξε ένα αστυνομικό μυθιστόρημα της Πατρίσια Χάισμιθ (*Το Παιχνίδι του Ρίπλεϋ*) που έχει μόνιμο ήρωα τον Ρίπλεϋ, ανερατίστο κοσμοπολίτη τυχοδιώκτη, αλλά και αδίστακτο, σατανικό εγκληματία. Έργα της Χάισμιθ έχουν διασκευάσει ο Χίτσκοκ (*Ο άγνωστος του εξπρές*, 1951) και ο Ρενέ Κλεμάν (*Γυμνοί στον ήλιο*, 1960). Αλλά, αντίθετα μ' αυτούς, ο Βέντερς δε συγκεντρώνει το έργο του στη δράση –χωρίς να σημαίνει και πως την αποδυναμώνει– ούτε στην πλοκή, που σκόπιμα την αφήνει θολή κι ακαθόριστη, παρά στα πρόσωπα και στα ντεκόρ, στοιχεία πρώτιστα (όπως και *Στο πέρασμα του χρόνου*) για την ανάδειξη του θέματός του.

Το έργο έχει θέμα τη διάλυση, ψυχική και ηθική, παράλληλη με τη σωματική, ενός συγκροτημένου στο χαρακτήρα ανθρώπου μέσα στον φθοροποϊό, χωρίς χαρακτήρα κι ανθρωπιά σημερινό κόσμο. Ο ήρωάς του, ο Τσίμερμαν, είναι ένας φιλήσυχος τεχνίτης-κορμιζοποϊός, αφοσιωμένος στη δουλειά του, όπως και στην οικογένειά του, ο οποίος πιάσχει από λευχαιμία και βρίσκεται στα πρόθυρα του θανάτου. Κάποιοι μαθαίνει και διαδίδει αυτό το μυστικό του. Είναι ο Ρίπλεϋ, ο *αμερικανός φίλος* του, που πληροφορεί σχετικά μια συμμορία στο Παρίσι. Η συμμορία χρειάζεται έναν πληρωμένο φονιά, με άγνωστο πρόσωπο, για να εξοντώσει κάποιον της Μαφίας, κι ο Τσίμερμαν είναι ο πιο κατάλληλος. Τον πιάζουν, δελεάζοντάς τον μ' ένα μεγάλο ποσό και με το επιχειρήμα πως θα εξασφαλίσουν τ' αγαπημένα του πρόσωπα, κι εκείνος δέχεται, ταξιδεύει στο Παρίσι και εκτελεί την εντολή τους. Η συμμορία συνεχίζει την πίεση, για να σκοτώσει ο Τσίμερμαν έναν άλλο αντίπαλό της, μέσα στο εξπρές από το Αμβούργο στο Μόναχο. Εκείνος συναινεί, παίρνει το τρένο, κι όταν κινδυνεύει ν' αποτύχει, παρουσιάζεται ο Ρίπλεϋ, που τον βοηθά να σκοτώσει όχι μόνο τον αντίπαλο της συμμορίας, αλλά και τον σωματοφύλακά του, και να πετάξουν τα πτώματα έξω απ' το τρένο. Από την πληρωμή ο Ρίπλεϋ αρνιέται να πάρει μερίδιο, κι αφήνει όλο το όφελος (αλλά και την ηθική ευθύνη) του εγκλήματος στον Τσίμερμαν.

Αλλά η εμφάνισή του στο τρένο προανατολίζει την αντίπαλη συμμορία (τη Μαφία) προς τη φιλική (τη γαλλική), και ξεσπάει πόλεμος ανάμεσα στις δυο. Ο Ρίπλεϋ παίρνει τον Τσίμερμαν για να στήσουν καρτέρι έξω απ' το σπίτι του γάλλου αρχισυμμορίτη, όπου ξέρει πως

θα χτυπήσει η Μαφία. Καταφέρνουν να εξοντώσουν τους αντιπάλους, αλλά ο Τσίμερμαν, είναι κατεξαντλημένος και δεν μπορεί να οδηγήσει για να πάνε να εξαφανίσουν τα πτώματα. Τότε φτάνει η γυναίκα του Τσίμερμαν, που έχει αντιληφθεί το καταρακτύλιμα του άντρα της κι έχει προσπαθήσει να τον μεταπείσει, αλλά που τώρα, βλέποντάς τον να κινδυνεύει, μπαίνει κι αυτή στο παιχνίδι. Όταν ο σκοπός των δύο φίλων πραγματοποιείται, ο Τσίμερμαν παρατά τον Ρίπλεϋ στην ερμηκική παραλία και σε λίγο πεθαίνει εξαιτίας της αρρώστιας του.

Έτσι, με το πρόσωπο του Ρίπλεϋ, περνάμε στη μεταφυσική και συμβολική διάσταση του έργου. Είναι ακριβώς ο καταλύτης που προκαλεί τη διάλυση του ήρωα από το φθοροποϊό περιβάλλον. Πνεύμα του Κακού, ο διάβολος της παλιάς μεταφυσικής, επεμβαίνει στην κρίσιμη στιγμή, αλ-



λά και «τραβά την ουρά του» γιατί ο άνθρωπος έχει την ευθύνη για τις πράξεις του. Παρασύρει όχι μόνο τον Τσίμερμαν, αλλά και το πιο αγνό πρόσωπο του έργου, τη γυναίκα του Τσίμερμαν. Αν ο Βέντερς του φορά καουμπόικο καπέλο, δεν είναι τυχαίο, γιατί η Αμερική (οι ΗΠΑ) είναι το κέντρο, η καρδιά του σημερινού εξαχρηωμένου κόσμου. Αυτών τον κόσμο που διαμορφώνει αισθητικά η εξουσιασμένη από τον καπιταλισμό τεχνολογία, υλοποιεί στην οθόνη ο υπερμωτέρνος, απάνθρωπος, άψυχος, γεωμετρικός και μηχανικός διάκοσμος που συνθέτουν οι πύργοι της Ντεφάνς στο Παρίσι, οι εντυπωσιακοί σταθμοί του μετρό της Ντεφάνς και του Έτουάλ, το διαμέρισμα του αρχισυμμορίτη, το ξενοδοχείο στο Παρίσι, όπως και το πολυτελές και ταχύτατο τρένο. Ο Βέντερς αντιπαραθέτει σ' αυτά την ανθρωπιά της αγάπης του παλιού τεχνίτη στη δουλειά του, που εκφράζει το εργασιτήρι του κορνιζοποιού, την ομορφιά των δρόμων του παλιού Αμβούργου και το αγνό όνειρο που αποζητούσε ο άνθρωπος στον παλιό κινηματογράφο, που τον δηλώνει εδώ με το πραξινοσκόπιο (το μηχανήμα με τις κινούμενες φιγούρες) και μ' ένα παράξενο παλιό κτίριο στο λιμάνι (που θυμίζει το *Νοσφεράτου*). Δυο εξαιρετικοί σκηνοθέτες του αμερικανικού κινηματογράφου, ο Νίκολας Ρέι και ο Σάμιουελ Φούλλερ, παίζουν (θαυμάσια) δυο βασικά πρόσωπα του έργου (τον πλαστογράφο ζωγράφου ο πρώτος, και τον επικεφαλής μαφιόζο ο δεύτερος).

«Ελευθεροτυπία», 5. 12. 77

Προβιτάνς (*Providence*). Γαλλία/Ελβετία, 1977. Σκ.: Αλαίν Ρεναί. Ηθ.: Τζων Γκίλγουντ, Ντερκ Πόγκαρντ, Έλλεν Μπέρσον, Ντέιβιντ Ουόρνερ, Λέιν Στριτς. Δ.: 107'.

Ένας γέρος συγγραφέας περνά μια βασανισμένη νύχτα με τους πόνους και τους τρόμους των γερατειών του, με τις αναμνήσεις και τις φαντασιώσεις του. Σχεδιάζει ένα μυθιστόρημα όπου χρησιμοποιεί, διασκευασμένα, τα πρόσωπα της οικογένειάς του, και δείχνει έτσι πώς τ' αντιλαμβάνεται και τα κρίνει. Εφιαλτικές φαντασίες του ερμηνεύουν την αγωνία του από τη σωματική του ερείπωση και την άμεση απειλή του θανάτου. Μα τ' αντιμτωπίζει όλα αυτά με στωικότητα, με το χιούμορ, το σαρκασμό, τον κανισμό, την αισχρολογία, που εκφράζουν την αμείωτη ζωτικότητα του, την ακατάβλητη ψυχική και πνευματική του δύναμη να παλεύει την ανθρώπινη μοίρα.

Όταν έρχεται η μέρα, οι εφιάλτες διαλύονται, και τα πρόσωπα του μυθιστορήματος – τα πρόσωπα της οικογένειας – συγκεντρώνονται στο ηλιόλουστο πάρκο για να ευχηθούν στο γέρο για τα γενέθλιά του. Είναι διαφορετικά απ' ό,τι τα είχε μεταπλάσει, δεν έχουν παρά στοιχεία από το χαρακτήρα που τους είχε δώσει, και τα αισθήματά τους απέναντί του δεν είναι τόσο εγωιστικά και καταχθόνια όσο τα είχε φανταστεί. Ωστόσο, είναι ο συγγραφέας, ο δημιουργός που, σαν το Θεό, δημιουργεί τον κόσμο του και, σαν τη Θεία Πρόνοια («Προβιτάνς»), τον κατευθύνει κατά τις διαθέσεις του.

Έργο ασυνήθιστο, δυσπρόσιτο σε όσους είναι μαθημένοι και θέλουν να μένουν προσκολλημένοι σ' έναν συμβατικό και ρουτινιέρικο κινηματογράφο, είναι ωστόσο άπειρα γοητευτικό με τη βαθιά του ποίηση και τον πολύπλευρο στοχασμό του, εκπληκτικά περίτεχνο με τη σκηνοθετική του πραγμάτωση, υπέροχο στην ερμηνεία των πέντε μεγάλων πρωταγωνιστών του – ένα επίτευγμα, το πιο τέλει, ενός μεγαλοφουούς σκηνοθέτη.

Από τις πρώτες εικόνες, με το μεγάλο τράβελινγκ μέσα απ' τις σκοτεινές φυλλοσιές ενός πάρκου ως την πόρτα μιας ερμητικής και μεγαλόπρεπης βίλας, το έργο μάς εισάγει στην ατμόσφαιρά του. Παρόμοιος θα είναι ο σκοτεινός λαβύρινθος της ψυχής του ήρωά του, όπου θα κινηθεί. Αυτός ο λαβύρινθος που ακολουθεί ο φακός, έχει δύο εξόδους: από τη μια το κυνηγητό ενός τρομαγμένου γέροντα από απάνθρωπους στρατιώτες που τον τραυματίζουν και τον σκοτώνουν, κι από την άλλη ένα τρεμάμενο γεροντικό χέρι σε μια κρεβατοκάμαρα, που απλώνεται σ' ένα ποτήρι με κρασί κι αδέξια το ρίχνει και το σπάει. Στην ψυχή μέσα, η φαντασία κι η πραγματικότητα συμπλάθονται, είναι αξεδιάλυτες η μια από την άλλη.

Ο πληγωμένος γέροντας που καταδιώκουν οι φασίστες στρατιώτες, είναι αυτό που φαντάζεται για τον εαυτό του ο γέρος στην κρεβατοκάμαρα, καθώς νιώθει κυκλωμένος από έναν απειλητικό κόσμο που τον κυριαρχεί η βία (στη συνέχεια θα 'ρθουν κι άλλες εικόνες από στρατόπεδα του Πινόστ, από εκρήξεις βομβών στην πόλη, από καταστροφές κτιρίων) κι όπου αυτό που είχε συνθήσει κι αγαπήσει, καταστρέφεται. Το ότι ο γέρος της φαντασίας του έχει αρχίσει να μεταβάλλεται σε λυκάνθρωπο, εκφράζει το βαθύτερο αίσθημά του απ' τη μοναξιά του και τη φυσική του κατάρρευση. Η ικεσία του πλασματικού γέρου σ' ένα στρατιώτη να τον σκοτώσει, εκδηλώνει τον πόθο του πραγματικού για την ευθανασία.

Απ' αυτή τη φανταστική-συμβολική σύλληψη ξεπηδά το μυθιστόρημα. Ο στρατιώτης σκοτώνει από ευσπλαχνία το γέρο. Δικάζεται. Ο εισαγγελέας είναι ο νόμιμος γιος του συγγραφέα. Είναι ψυχρός, χωρίς αισθήματα, χωρίς φαντασία, χωρίς χιούμορ, προσηλωμένος στο γράμμα του νόμου, συντηρητικός, με στενές αντιλήψεις, αποτυχημένος στο γάμο του και γελοίος στον έρωτα: ο τύπος του κονφορμιστή τζέντλεμαν. Κατηγορούμενος (ο στρα-



τιώτης) είναι ο νόθος γιος του. Ευαίσθητος και γενναιοψυχος, φυσικός στη συμπεριφορά του, χωρίς προκαταλήψεις, ανθρώπινος. Ο κατηγορούμενος αθωώνεται. Η πανέμορφη γυναίκα του εισαγγελέα τον καλεί στο σπίτι της. Σχετίζεται και ερωτικά μαζί του. Σαρκάζει τον άντρα της. Εκείνος, μανιασμένος, θέλει να σκοτώσει τον αντίζηλό του. Τον καταδιώκει μ' ένα περίστροφο. Συναντά την ερωμένη του (που ο συγγραφέας της δίνει το πρόσωπο και το χαρακτήρα της γυναίκας του, που έχει αυτοκτονήσει). Ο γιος του-εισαγγελέας (στο μυθιστόρημα πάντα) θέλει το θάνατο του πατέρα του, τον κατηγορεί για το θάνατο της μητέρας του και τον βρίζει που μένει στην άνετη, απέραντη βίλα του κι αργεί να πεθάνει. Στο τέλος, σκοτώνει τον αδερφό-αντίζηλό του, ενώ ο συγγραφέας (στην

πραγματικότητα) σωριάζεται λιπόθυμος απ' το ποτό και την αρρώστια του. Συνέρχεται στο ηλιόλουστο πάρκο, όπου τον έχει μεταφέρει, αφού τον έπλυne και τον έντυσε, ο πιστός υπηρέτης του. Έρχονται τα παιδιά του με τις γυναίκες τους, του φέρνουν δώρα. Από τις εκφράσεις, τη συμπεριφορά του γέρου στο τραπέζι, φαίνονται συγκαλυμμένα απέναντι στον καθένα τα αισθήματά του. Όμως ο γιος του του λέει πως τον αγαπά, του φέρνεται με σεβασμό, δεν τον κατηγορεί για τη μητέρα του, γιατί ξέρει πως έπαχε από καρκίνο. Ο συγγραφέας, ξερώντας πως πλησιάζει το τέλος του, παρακαλεί όλους να φύγουν χωρίς να τον αποχαιρετήσουν, και ξαναγυρίζει στο σπίτι του.

Από έργο σε έργο, ο Αλαίν Ρενάι, παρ' όλο που συνεργάζεται κάθε φορά με άλλο συγγραφέα-σεναριογράφο (έχοντας τη θαυμαστή ικανότητα να υποβάλλει στους συνεργάτες του τη δική του επιδίωξη), επανέρχεται σταθερά στο θέμα της ανθρώπινης επικοινωνίας. Ούτε οι ήρωες του *Χιροσίμα, αγάπη μου*, με τα ξεχωριστά τους βιώματα (η γυναίκα απ' το Νεβέρ της κατοχής, ο άντρας απ' τη Χιροσίμα τού ατομικού αφανισμού), ούτε εκείνοι του *Πέρι στο Μάριενμπαντ*, με τη διαφορετική τους αντίληψη της πραγματικότητας, ούτε αυτοί της *Μυριέλ* ή του *Ο πόλεμος τελείωσε*, με τη διάφορη οπτική τους του πολέμου στην Αλγερία ή την Ισπανία, καταφέρνουν να επικοινωνήσουν. Διατηρώντας στον πυρήνα του το ίδιο αυτό θέμα, το καινούργιο του έργο είναι ακόμα πιο σύνθετο, πλούσιο και πολύπλευρο. Ο ήρωάς του παραμένει χωρίς επικοινωνία με τα κοντινά του πρόσωπα, μα είναι ακόμα κι ένας άνθρωπος από μεγαλοαστικό περιβάλλον που τελειώνει μαζί με τον κόσμο του, και, συγχρόνως, ένας συγγραφέας που δημιουργεί. Σχεδιάζονται έτσι, συνδυασμένα με το βασικό θέμα, σύνδρομα θέματα, εκείνο της ζωής και του θανάτου, της σύγκρουσης μιας ισχυρής ηθικής και πνευματικής προσωπικότητας με την κοινή μοίρα, το θέμα του σημερινού αστικού κόσμου που καταστρέφεται μέσα σε συγκλονισμούς, και το θέμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που το έργο αναπτύσσει με λεπτή επιδεξιότητα και χιούμορ (τα πρόσωπα, καθώς κυριαρχούνται και κατευθύνονται απ' το δημιουργό τους, σταματούν, αλλάζουν δράση ή ντεκόρ, μιλούν με τη δική του φωνή κ.λπ.) Σε συσχέτιο και σε προέκταση με το τελευταίο, εισάγεται το θέμα του Θεού, που είναι κι αυτός «πατέρας-δημιουργός» και, ίσως, ίδια αυθαίρετος, κυνικός, χωρατατζής με το συγγραφέα. Και όμοια «πεθαίνει» κι αυτός μαζί με τον κόσμο του.

Το έργο αναπτύσσει τα θεμάτα του με μια μουσική ρευστότητα και άνεση, σαν μια συμφωνία, χωρίς να χάνει τη σαφήνιά του και τη δραματικότητά του. Η περίτεχνη δραματουργική του σύνθεση, η λεπτότητα, η ευαισθησία και η υποβλητικότητα της σκηνοθεσίας του είναι ανυπέβλητα. Το ίδιο και το παξιμο των πέντε πρωταγωνιστών, που πλάθουν πολύπλευρους και βαθιά σμιλεμένους χαρακτήρες. Αισθάνεται κανείς βλέποντάς το τη γοητεία που μπορεί να δοκιμάσει μονάχα από ένα αριστούργημα.

«Ελευθεροτυπία», 6. 2. 78

Γερτρούδη (Gertrud). *Δανάη*, 1964. Σκ.: Καρλ Ντράγιερ. Ηθ.: Νίνα Πένα Ρόντε, Μπεντ Ρότε, Έμπε Ρόντε, Μπάαρντ Όβε, Άννα Μάλμπεργκ. Δ.: 116'.

Ο Καρλ Ντράγιερ (1889-1968) είναι από τους κορυφαίους του κινηματογράφου. Η ταινία του *Τα πάθη της Ζαν ντ' Αρκ* (1928) κατατάσσεται ανάμεσα στις 10 καλύτερες όλων των εποχών (πλάι στο *Χρυσόθιρα* και το *Ποτέμκιν*). Στη μακρόχρονη καριέρα του (52 χρόνια) δε γύρισε παρά 14 ταινίες. Η καθημέρα είναι μεστή από στοχασμό, μελετημένη και δουλεμέ-

νη τόσο, που να πλησιάζει την τελειότητα. Έχει άλλωστε αφήσει πολλά θεωρητικά κείμενα, όπου ερευνά από κάθε πλευρά την κινηματογραφική τέχνη.

Η Γερτρούδη είναι το «κύκνειο άσμα» του μ' έναν τρόπο, η πνευματική του διαθήκη, το αποκρυστάλλωμα του στοχασμού και των αναζητήσεών του. Στην πρώτη της παρουσίαση, στο Παρίσι, συνάντησε την έντονη αποδοκιμασία του μεγαλύτερου μέρους της γαλλικής κριτικής (εξάιρεση ο Σαντούλ και δυο-τρεις νεότεροι). Υπενθυμίζω πως παρόμοια αποδοκιμασία είχε βρει και ο Τσάπλιν με το έργο-διαθήκη του *Τα φώτα της ράμπας*, αλλά και ο Μπετόβεν με τα τελευταία του κουαρτέτα. Οι κριτικοί συχνά λησμονούν πως ένας αληθινός δημιουργός μπορεί ν' ανανεώνεται χωρίς και ν' απαρνιέται τον εαυτό του.

Η Γερτρούδη τοποθετείται αισθητικά στους αντίποδες της *Zan vi' Ark*. Αλλά και δικαιολογημένα. Οι δυο ηρωίδες είναι συγγενικές: φλογίζονται κι οι δυο από ένα ιδανικό, ένα ιερό πάθος, και συντριβονται, αφανίζονται από μian αδυσώπητη, τυραννική κοινωνία. Όμως, στη μια εκφράζεται το πάθος στην έξαρση και την παραφορά του, ενώ στην άλλη η συντριβή του, η δέσμευση της ψυχής από τους κοινωνικούς καταναγκασμούς. Η Γερτρούδη, ώριμη πια, μάταια θα γυρβέψει να ξαναβρει τον αληθινό, τον απόλυτο έρωτα σ' ένα νεαρό, που αποδείχεται κι εκείνος ίδιος με τους άλλους άντρες της ζωής της. Απογοητευμένη οριστικά, θ' αποτραβηχτεί στην εγκαρτέρηση και τη μοναξιά. Έτσι ο φακός δεν έχει τώρα έργο ν' ανιχνεύσει την ψυχή της ηρωίδας, σε μια εξακολουθητική περιδίνοση από «γκρο-πλαν» του προσώπου της, αλλά να καταγράψει τη φυλακή της, περιεκλιοντάς της επίμονα μέσα στο κάδρο της εικόνας.

Γι' αυτό και τα πρόσωπα φωτογραφίζονται σταθερά σε γενικό πλάνο, ενώ το ντεκόρ αναπαράγει την κοινωνική φυλακή τους. Το μετριασμένο φως, που τα λούζει σαν μια παγερή πάχνη, υποβάλλει την απονέκρωση της ψυχής τους, κι ο ανεπαίσθητα τονισμένος λόγος τους δε διασπά αυτή την ατμόσφαιρα. Μιλούν χωρίς ν' αντικρίζονται, γιατί φοβούνται το αντίκρισμα και γιατί τίποτα δεν τα ενώνει. Μόνο κινήσεις τους στο εσωτερικό της εικόνας και αδιόρατες, ρευστές μετατοπίσεις του φακού συντηρούν μια διαρκή ανησυχία για την εξέλιξη και τη μοίρα τους. Μοναδική περίοδος διαφυγής απ' αυτό το καταλαγιασμένο κλίμα είναι η πρώτη σκηνή στο πάρκο (συνάντηση με τον εραστή) και το επακόλουθο «φλας-μπακ» (αναδρομή στο παρελθόν) που, με τις αχτίδες μέσα απ' τις φυλλωσιές και το μεγάλο παράθυρο, μεταδίνουν αίγλη και θέρμη. Είναι ακριβώς το ξαναζωντάνεμα του έρωτα που δε θ' αργήσει να σβήσει.

Το έργο αντλεί το θέμα του από το ομώνυμο δράμα του Γιάλμαρ Σόντερμπεργκ, που έζησε στη σκιά του Στρίντμπεργκ. Αδιόρατα διακρίνεται η θεατρική δομή, με την απότομη μετάβαση στην τελευταία περίοδο. Ο Ντράγιερ έχει απογυμνώσει την «ακατέργαστη ύλη» του πρωτοτύπου και την έχει μεταπλάσει με τα μέσα της δικής του τέχνης. Θέμα του είναι η Γυναίκα μέσα στην κοινωνία. Είναι εδώ η αστική κοινωνία, αφού η δράση τοποθετείται στις αρχές του αιώνα μας, αλλά θα μπορούσε να είναι οποιαδήποτε άλλη, αφού, από μνήμης κόσμου, η Γυναίκα ήταν πάντα, μέσα στην κοινωνία που έχουν οικοδομήσει οι άντρες, μια ξένη.

Ο Ντράγιερ καταδικάζει αμελικτα την αστική κοινωνία. Όχι με τη βιαιότητα του Μπουνιουέλ, αλλά μ' έναν νηφάλιο σαρκασμό, χαρακτηρίζοντας εύστοχα τα πρόσωπα γύρω από την ηρωίδα και περιγράφοντας το περιβάλλον. Η περίοδος της επίσημης τελετής για την επέτειο του ποιητή είναι απολαυστική σε ειρωνεία, με τις φανφάρες και τους πανηγυρικούς. Ο διάλογος παίζει πρωταρχικό ρόλο στο έργο κι είναι εκπληκτικά ακριβολόγος, χαρακτηριστικός και καίριος στους υπαινιγμούς του («Σκέφτομαι αυτούς τους δύστιχους που ερωτεύονται χωρίς να είναι διάσημοι ή καλλιτέχνες» - «Πόσα θα βγάξεις το χρόνο...» - «Η γυναίκα αγαπά πάνω απ' όλα τον άντρα της, μα εκείνος πάνω απ' όλα τη δουλειά του» - «Εγώ θέλω ο άντρας μου να μου ανήκει ολοκληρωτικά» - «Ονειρεύομαι μια αγνή γυναίκα που θα με υπακούει»).



Ο διάλογος αναλύει, η εικόνα υποβάλλει. Το έργο, με μια θαυμαστή σύμμιξή τους, που πετυχαίνει η άκρα λιτότητα, η αυστηρότητα του ύφους, απογυμνώνοντας τα ουσιαστικά τους στοιχεία (λέξεις ή συνοπτικές φράσεις, γραμμές και φόρμες, τόνους φωτός), κατακτά το θεατή διανοητικά και ψυχικά, ολοκληρωμένα. Αυτό το πολύτιμο ύφος, ρεαλιστικό και αφαιρετικό, υποβλητικό και αποστασιοποιημένο, που κάνει το έργο σαν μια σύνθεση από περίτεχνα κατεργασμένα πετράδια, ήταν πάντα η μεγάλη δύναμη του Ντραγιερ. Είναι και πάλι συνεπής με τον εαυτό του.

«Ελευθεροτυπία», 4. 12. 78

Ουγκέτσου μονογκατάρι. Ιαπωνία, 1953. Σκ.: Κένζι Μιζογκούσι. Ηθ.: Μασαγιούκι Μόρι, Μασιό-κο Κίο, Σάκαε Οζάουα, Μισούκο Μίτο. Δ.: 94'.

Ο ιαπωνικός κινηματογράφος, έχοντας μια παραγωγή 600-700 ταινιών το χρόνο, διαθέτει μια ντουζίνα ή δυο δεκάδες διαλεχτούς σκηνοθέτες, με σημαντικό προσωπικό έργο. Ανάμεσά τους, ο Κένζι Μιζογκούσι (1898-1956) είναι απ' τους καλύτερους. Στα 35 χρόνια της κινηματογραφικής του καριέρας, γύρισε πάνω από 100 ταινίες. Πολλές απ' αυτές τις έφτιαξε για βιοπορισμό, αλλά δυο δεκάδες περίπου είναι μεγάλα έργα, κι απ' αυτά, το *Ουγκέτσου Μονογκατάρι* ίσως το καλύτερο. «Ένα από τα ωραιότερα φιλμ που γυρίστηκαν στον κόσμο, στη δεκαετία 1950» γράφει ο Σαντούλ.

Ο Μιζογκούσι κατέκτησε τη μεγάλη του τέχνη δουλεύοντας από νέος (1922 πρώτη ταινία) στον βουβό κινηματογράφο. Εκεί κατάλαβε την αξία της εικόνας, που τη λεπτοσυργεί όπως οι παλιοί ζωγράφοι της χώρας του. Κι όταν αργότερα έκρινε πως αντικείμενο και σκοπός της τέχνης του είναι ο άνθρωπος, διάλεξε την τεχνική των μεγάλων διάρκειας πλάνων συνόλου, που δίνουν στους ηθοποιούς την άνεση να ελίσσονται με φυσικότητα, συνδέουν τα πρόσωπα με το περιβάλλον τους κι αφήνουν το έργο να κυλά ελεύθερα κι αβίαστα. Κινδυνεύει κανείς μ' αυτά τα πλάνα να πέσει στη θεατρικότητα, αλλά αυτό ξεπερνιέται όταν δίνεται ηρέπεια προσοχή στην ψυχολογία και στην αναπαραστατική λεπτομέρεια.

Γύρω στο 1935, γυρίζει αρκετές ταινίες με άμεση κοινωνική καταγγελία (είχε μάλιστα μπλεξίματα με την αστυνομία), αλλά, ωριμάζοντας, καταλήγει σε μια σφαιρική θεώρηση του ανθρώπου, ταυτόχρονα κοινωνική, ψυχολογική, μεταφυσική: έναν «νέο ανθρωπισμό». Και, εντελώς φυσικά, στρέφεται στη λογοτεχνική παράδοση της χώρας του, όπου η ποίηση έχει βαθύνει και φτερώσει το στοχασμό πάνω στ' ανθρώπινα.

Οι *Μονογκατάρι* είναι διηγήσεις που άκμασαν στον ιαπωνικό μεσαίωνα, από τον 11ο αιώνα κι ύστερα. Στην αρχή στιχουργημένες, μετατρέπονται αργότερα σε πεζές, διανθισμένες με ποιήματα. Στις ευρωπαϊκές γλώσσες, ο όρος μεταφράζεται είτε «θύλος», είτε «χρονικό» και είτε «διήγηση», κι είναι χαρακτηριστικό, γιατί οι διηγήσεις αυτές μεταφέρουν πραγματικά συμβάντα, διηθημένα μέσα απ' την ποιητική φαντασία. Όπως στις λαϊκές λογοτεχνίες ή τις έντεχνες που τις αναπλάθουν –και μπορούμε να το δούμε αυτό και στον Όμηρο, στα ινδικά έπη, στα σκανδιναβικά «σάγκα», στ' ακριτικά έπη– το πραγματικό πλέκεται αζεδιάλυτα με το φανταστικό, το ένα είναι αναπόσπαστη διάσταση του άλλου, ο ήρωας ζει διαδοχικά γήινες και υπερκόσμιες περιπέτειες.

Το *Ουγκέτσου Μονογκατάρι* (*Θυρίλο του χλομού φεγγαριού*), δισκοεική δυο διηγημάτων του Ουέντο Ακινάρι, εμπνευσμένων από μεσαιωνικές διηγήσεις, αναπτύσσει την ιστορία δυο χωρικών, ενός αγγειοπλάστη κι ενός αγρότη, που, μέσα στον πόλεμο, πηγαίνουν στην πόλη για να κερδίσουν, καθένας με τον τρόπο του, τον πλούτο και τη δόξα. Θα το κατορθώσουν, αλλά με τίμημα την ηθική καταστροφή τους και την καταστροφή του οπτικού τους, και θα γυρίσουν μετανιωμένοι στον τόπο τους και στην αρχική ζωή τους.

Κεντρική ιδέα λοιπόν –όπου το έργο συναντά τα πανανθρώπινα αρχέτυπα– είναι η απομάκρυνση απ' την αρχική κοιτίδα (τον Παράδεισο, την Ιθάκη) κι η περιπλάνηση, μέσα στον πόλεμο, σ' έναν ξένο κόσμο (την Κόλαση, την Τροία).

Η πόλη είναι η Κόλαση: από κει έρχε-



ται στο χωριό ο πόλεμος, η καταστροφή, εκεί θα βρουν τα πρόσωπα του έργου (οι δυο ήρωες κι οι γυναίκες τους) την καταστροφή τους ή το θάνατο. Ο άξεστος αγρότης, που φιλοδοξεί να γίνει πολεμιστής, γίνεται σαμουράι, αλλά αφήνει αβοήθητη τη γυναίκα του, που τη βιάζουν στρατιώτες και καταλήγει σε πορνείο, όπου ο άντρας της θα την ξαναβρεί για να ξαναπάρουν μαζί το δρόμο του γυρισμού, εγκαταλείποντας τη δόξα και τον πλούτο. Ο αγγειοπλάστης ερωτεύεται ένα φάντασμα, μια πεθαμένη πριγκίπισσα (πλανεύτρα Κίρκη ή Καλυψώ που τον κρατά μακριά απ' το σπίτι του), που μια μάγισσα έχει ξαναφέρει στη ζωή, επειδή δε χάρηκε τον έρωτα. Είναι ο καλλιτέχνης που ξεμακραίνει στη φαντασία του και χάνει τον εαυτό του και τους δικούς του. Η γυναίκα του, απροστάτευτη, προσπαθώντας να σώσει το παιδί τους, σκοτώνεται από ληστές, κι ο αγγειοπλάστης, ξαναγυρνώντας, αφού λυτρωθεί από έναν ιερωμένο (έναν «μπόνζε») απ' τη θανατερή αυταπάτη του, δε θα βρει παρά το φάντασμά της, που την αυγή χάνεται. Και θ' αφοσιωθεί στον καθημερινό του μόχθο, τον μόνο που λυτρώνει, με συντροφιά τη θύμησή της.

Συνυφασμένα με το οδυσεϊκό αυτό θέμα της περιπλάνησης μέσα στον κόσμο και της επιστροφής στην αρχική κοιτίδα («έτσι σοφός που έγινες, με τόση πείρα, ήδη θα το κατάλαβες οι Ιθάκες τι σημαίνουν»), αναπτύσσονται τα επάλληλα θέματα της κοινωνικής καταπίεσης, του πολέμου και της μειονεκτικής θέσης της γυναίκας μέσα σε μια καταπιεστική και ανδροκρατούμενη κοινωνία. Το τελευταίο είναι κυριαρχικό σε πολλές ταινίες του Μιζογκούσι (*Οι αδελφές του Τζιου*, *Οι γυναίκες της νύχτας*, *Η ζωή της Οχάρου*, *Ο δρόμος της τροπής*). Εδώ, οι δυο γυναίκες του έργου είναι αυτές που υφίστανται τα δεινά του πολέμου. Οι άντρες, απλά «κάνουν το κέφι τους».

Η τέχνη του Μιζογκούσι κατορθώνει την αβίαστη απλότητα του τελείου. Η εικόνα του έχει λεπτολόγο φροντίδα στα ντεκόρ, τα κοστούμια, τους φωτισμούς, τη σύνθεση: τα πλάνα του, δεμένα σε περιόδους (με πανοραμίκ και ελάχιστα τράβελινγκ), κάνουν άνετη την αφήγηση. Είναι θαυμαστές οι ανεπαίσθητες μεταβάσεις του απ' τη πραγματικό στο φανταστικό, με επιδέξια χρήση των φωτισμών, της ομίχλης, του τοπίου. Έτσι, η λίμνη, μέσα στην καταχνιά, με τη συνάντηση της ακυβέρνητης βάρκας, γίνεται η Αχερουσία, το πέρασμα στον Άδη, που είναι η πόλη. Η μεγάλη περίοδος των ερώτων στο απόκοσμο αρχοντικό έχει μια ανησυχητική σαγήνη, με τη λιμούλα που αχνίζει κι ύστερα το κατακίτρινο χωράφι. Ο λεπτολόγος ρεαλισμός του εκβάλλει ανεμπόδιστα στην ελεύθερη ποίηση, αφήνοντας πολύ πίσω κάθε γνωστή μας πραγματοποίηση στο χώρο του φανταστικού κινηματογράφου. Είναι μια εξαίσια ταινία, με πολύπλευρο ανθρώπινο και κοινωνικό στοχασμό, που δίκαια μπορεί να χαρακτηριστεί αριστούργημα.

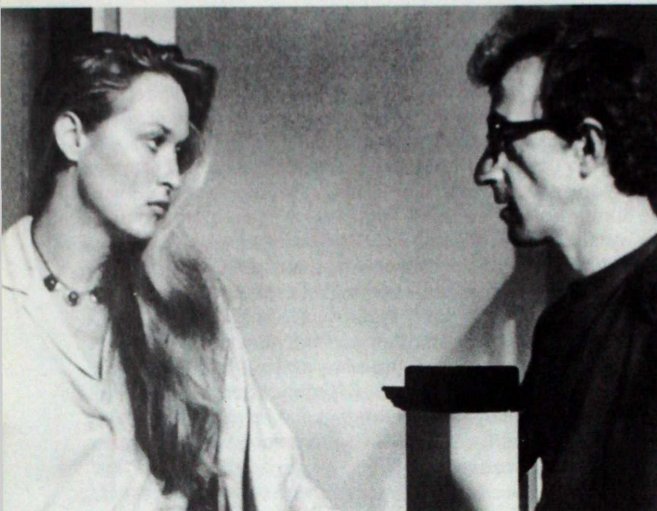
«Ελευθεροτυπία», 5. 11. 79

Μανχάταν (*Manhattan*). ΗΠΑ, 1979. Σκ.: Γούντυ Άλλεν. Ηθ.: Γούντυ Άλλεν, Νταϊάν Κήτον, Μέριλ Στριπ, Μάριελ Χέιμγκαουέι, Μάικλ Μέρφου. Δ.: 96'.

Είναι το 8½ του Γούντυ Άλλεν. Το δημιουργεί στην ίδια ακριβώς ηλικία (43-44 χρόνων) που έφτιαξε το δικό του ο Φελλίνι. Καταστάλαγμα και κορύφωμα της ωριμότητάς του. Έργο αυτογνωσίας και αυτοπροσανατολισμού, καθορισμός του στίγματος και της γραμμής πλεύσης του μέσα στον κόσμο. Αναγνώριση του εαυτού του και του κόσμου, συνδυασμένα με την τελείωση της μεθόδου και της τεχνικής του για την έκφρασή τους.

Έως την Άννι Χωλ, τα έργα του Γούντυ Άλλεν είναι ασυνάρτητα και ασύντακτα. Ο καλλιτέχνης παίρνει μια μέθοδο από μιαν άλλη περιοχή – του «μουσικ χωλ» – και τη μεταφέρει, γυρεύοντας να την προσαρμόσει, στον κινηματογράφο. Θαυμαστής του Γκράουτσο Μαρξ, τον συνεχίζει στην κλοουνέσκιχη μιμική του, μονολογώντας κι αστειολογώντας. Μιμείται – και μαθαίνει τον κινηματογράφο – παρωδώντας τον: οι περισσότερες ταινίες του δεν είναι παρά παρωδίες καθιερωμένων κινηματογραφικών ειδών. Το μοντάζ συγκολλά αυτοσχέδια κι αδέξια διαλογικές σκηνές σε κοντινά εναλλασσόμενα πλάνα ή περπατήματα σε δρόμους και μαγαζιά, για ν' αλλάζει το ντεκόρ. Ανάμεσά τους, ορισμένα εξωφρενικά γκαγκ ή ευρηματικά αστεία και λογοπαίγνια, που φανέρωναν το ταλέντο κι επέβαλλαν την ταινία, ασκώντας τη σάτιρα, κατά τα πρότυπα των προκατόχων, πάνω στα στραβά του παράλογου κόσμου μας. Ο απροσάρμοστος, τρισιπάμος, νευρικός Γούντυ ξεσκέπαζε τον παραλογισμό του κόσμου και το παράλογο της ζωής, κυριαρχημένης απ' τον έρωτα και το θάνατο.

Ωστόσο, στην Άννι Χωλ, ο καλλιτέχνης συστηματοποίησε τη μέθοδό του. Το μοντάζ έγινε τεχνικό κι ισορροπημένο, ο φακός κινήθηκε με άνεση γύρω και μαζί με τα πρόσωπα, κι ο καλλιτέχνης συγκεκριμενοποίησε το αντικείμενό του, που δεν ήταν πια παρά ο ίδιος ο εαυτός του. Η Άννι και οι σχέσεις του Άλβι Σίνγκερ (Γούντυ Άλλεν) μαζί της ήταν ο καλύτερος για να εκδηλώνονται οι νευρώσεις του καλλιτέχνη, οι συγκρούσεις του με τη γύρω του απαράδεκτη πραγματικότητα. Κινηματογράφος κατ' εξοχήν ενδοσκοπικός, που ανιχνεύει τον κόσμο σε αντιπαραβολή με το εγώ του δημιουργού του.



Αναπάντεχα, στην επόμενη ταινία του *Εσωτερικά* (ή *Εσωτερικές σχέσεις*), ο Γούντνυ δεν έπαιξε στο έργο του όπως, παλιά, ο Τσάπλιν (ίδια κι αυτός ηλικία: 42 χρόνων), όταν έφτιαξε το *Μια γυναίκα από το Παρίσι*, ένιωσε την ανάγκη να βγει απ' το έργο, να περάσει πίσω απ' το φακό και να είναι αποκλειστικά σκηνοθέτης. Χρειαζόταν να ξεμακρύνει και να δει τον κόσμο από απόσταση. Χρειαζόταν ακόμα ν' απαντήσει σ' ορισμένους κριτικούς που, μιλώντας για την *Άννι Χωλ*, τον κατηγορούσαν πως ήταν ένας εγωπαθής, ναρκισσιστής, που διακωμωδούσε κι εξευτέλιζε τον καθένα που διέφερε απ' αυτόν στο

χαρακτήρα ή τις αντιλήψεις· κι ακόμα: ν' αποδείξει πως ήξερε να χειρίζεται και ν' αξιοποιεί τον κινηματογράφο. Πραγματικά, έδωσε μια υπέροχη ταινία.

Το *Μανχάτταν* είναι ένα ολοκλήρωμα της πείρας, του στοχασμού και της τεχνικής γνώσης των δύο προηγούμενων ταινιών που αναφέραμε. Κάτοχος τώρα στην εντέλεια της τέχνης του κι έχοντας στοχαστεί σε βάθος το αντικείμενό του, ο Γούντνυ Άλλεν οδηγείται (όπως άλλοτε ο Τσάπλιν στο *Μια γυναίκα από το Παρίσι*) στην άκρα λιτότητα, την αφαιρετική πληρότητα, τη μεστή αποτελεσματικότητα διαλόγου και εικόνας. Υιοθετεί έτσι την ασπρόμαυρη φωτογραφία, περιφρονώντας τη ρητορεία και την πληθωρικότητα των χρωμάτων. Μαζί με τον συνεργάτη του (και στην *Άννι Χωλ* και στον *Υπναρά*) Μάρσαλ Μπρίκμαν, χτίζει ένα σενάριο μεθοδικό στη μωσαϊκή του σύνθεση, σφιχτοδεμένο, αρχιτεκτονημένο, όπου τίποτα δεν είναι περιττό κι όπου τα πάντα συμβάλλουν, σαν υπόγεια, αδιόρατα ρεύματα που αναβλύζουν ενωμένα στη μεγάλη βρυσσομάνα, στην αδρή απεικόνιση ενός περιβάλλοντος σημερινού, που είναι συνάρτηση και χαρακτηριστικό δείγμα του κόσμου της εποχής μας. Είναι το περιβάλλον των διανοουμένων του Μανχάτταν και της Νέας Υόρκης, ανθρώπων «που δημιουργούν νευρωτικά προβλήματα» και κατατρύβονται σ' αυτά «για ν' αποφεύγουν τα τρομαχτικά προβλήματα του καιρού μας» (λέει συμπερασματικά ο Γούντνυ Άλλεν κλείνοντας το έργο). Κι ο καλλιτέχνης υψώνεται σε τέτοιο βαθμό (σωκρατικής) αυτογνωσίας, ώστε να δίνει –πρώτος απ' όλους– τον εαυτό του ως χαρακτηριστικό δείγμα του περιβάλλοντος και του κόσμου του. Κάθε άλλο παρά εγωπάθεια και ναρκισσισμός· αντίθετα, οσφή ταπεινοφροσύνη. Η ενδοσκοπήση γίνεται όργανο για την επισκόπηση του κόσμου.

Έτσι, ο Γούντνυ (Αϊζακ Ντέιβις), που έχει κίολας χωρίσει δυο μισοπάλαβες γυναίκες, η μια από τις οποίες πήρε το δρόμο για το Κατμαντού και τη μαριχουάνα, κι η άλλη έγινε λεοβία και γράφει τ' απομνημονεύματά της, αποκαλύπτοντας τις σεξουαλικές συνήθειες και συμπεριφορά του πρώην συζύγου της, παρασυρμένος απ' τα θέληττρα της «κουλτουριάρας» Νταϊάν Κήτον, χάνει τον έρωτα της αγνής Μάριελ Χέμινγκουεϊ και βουλιάζει στη μοναξιά του. Με την ειλικρίνεια, την ηρεμία, την κατανόηση και την εμπιστοσύνη της στους ανθρώπους, η Μάριελ αντιπροσωπεύει τη νέα γενιά, αντίθετη στη χαλασμένη προχεινή γενιά των ναρκισσιστών, νευρωτικών διανοουμένων που έχει δημιουργήσει η «προχωρημένη αποσύνθεση του αμερικανικού πολιτισμού» (όπως λέει σε συνέντευξή του ο Γούντνυ Άλλεν).

Η κωμωδία, αναπτυγμένη μ' έναν αστραφτερό διάλογο, εκβάλλει τώρα στην τραγωδία. Κι η σκηνοθεσία βλέπει κι αυτή τα πρόσωπα όχι πα ξεκομμένα –σε κοντινά, εναλλασσόμενα πλάνα– αλλά ενταγμένα στο περιβάλλον. Άνετη, ρέουσα, συνθέτει τον τεχνητό κόσμο των ασφαλτοδρόμων, με τις φωτεινές επιγραφές των γκαλερί, των μπαρ, του πλανητάριου με τον εξωκοσμικό διάκοσμο, των κλειστών διαμερισμάτων, που τον επιστεγάζουν –σε μοντάζ, στην εισαγωγή και στο φινάλε– οι αλλόκοτοι, ψυχροί, γεωμετρικοί ουρανοξύστες του Μανχάτταν και τον εμπνυχώνει η τόσο εμπνευσμένη κι εκφραστική μουσική της *Γαλάζιας Ραψωδίας* του Γκέρσουιν.

Ταινία μνημειακή, που απαθανατίζει την εποχή μας κι επιβάλλει το δημιουργό της στην πρώτη σειρά των κινηματογραφικών δημιουργών.

«Ελευθεροτυπία», 28. 1. 80

Ταξίδι στο Τόκιο/Επίσκεψη στο Τόκιο. *Ιαπωνία, 1953. Σκ.: Γιασουζίρο Όζου. Ηθ.: Τσίσου Ρί-ου, Τσιγιέκο Χιγκασιγιάμα, Σετσούκο Χάρα, Σο Γιαμαμούρα, Κιόκο Καγκάουα. Δ.: 139'.*

Ο Γιασουζίρο Όζου (1903-1963), που μόνο οι ταινιοθήκες είχαν διαδώσει και που σήμερα μόλις ανακαλύπτεται απ' το πλατύ κοινό, είναι απ' τους κορυφαίους γιαπωνέζους σκηνοθέτες και, στο σιλι, στη φόρμα, στη φιλοσοφία, «ο πιο Γιαπωνέζος» ανάμεσά τους. Η ιδιομορφία που αυτή τον έκανε δυσπρόσιτο, τουλάχιστον για τη χοντρή νοοτροπία των εμπορικών εκμεταλλευτών του κινηματογράφου. Είναι ωστόσο, ακριβώς γι' αυτήν, συναρπαστικά ενδιαφέρον, γιατί προσφέρει –πέρα απ' τα καράτε και τ' άλλα ηχηρά και φαναχτερά– μια πρόσβαση στην ψυχή και τον πολιτισμό του γιαπωνέζικου λαού που, με τη μακραίωνη πείρα του και στοχασμό του, έχει πολλά να διδάξει την ανθρωπότητα.

Κλειδί για την προσέγγιση του Όζου αποτελεί η φιλοσοφία του ζεν (το ιδεόγραμμα «μου», που δηλώνει μιαν απ' τις αρχές του, έχει γραφτεί στον τάφο του). Η φιλοσοφία αυτή διδάσκει την περισυλλογή, το στοχασμό και την εντατική συγκέντρωση (ένα απ' τα σύμβολά της είναι ο «τοξότης ζεν» που, με την απόλυτη συγκέντρωση, πετυχαίνει μ' ασφάλεια, «από τα πριν», το στόχο του) κι έχει βαθιά επηρεάσει τη γιαπωνέζικη αρχιτεκτονική σπιτιών και κήπων και την καθημερινή εθιμοτυπία. Έτσι, χαρακτηριστικό του σιλι του είναι η επίμονη συγκέντρωση της προσοχής στα πρόσωπα και τη συμπεριφορά τους, που πραγματοποιούν τα μεγάλης διάρκειας, σταθερά πλάνα. Τα πλάνα αυτά είναι παρμένα απ' το ίδιο ύψος (καθιστά στα γόνατα, όπως κάνουν οι Γιαπωνέζοι) με τα πρόσωπα (αντικριστά σ' αυτά) – και μάλιστα, λίγο χαμηλότερα, πράγμα που δηλώνει, παράλληλα με την παρατήρηση, και το σεβασμό στον άνθρωπο.

Όστε βασικό στοιχείο του κινηματογράφου του Όζου είναι η παρατήρηση κι η έξαρση της ανθρώπινης καθημερινότητας. Αλλά η καθημερινότητα αυτή είναι ανεξάντλητα πλούσια κι αποκαλυπτική για όποιον την προσέχει και τη στοχάζεται και δεν την αντιπαρέρχεται φευγαλέα, για να γυρέψει να την αναπλάσει, ύστερα από θεωρητική μελέτη και ανασκόπηση, εντατικοποιημένη στην κίνηση και τη δράση, όπως ξέρουν να κάνουν οι ευρωπαίοι κι οι αμερικανοί σκηνοθέτες. Στις απλές και «ασήμαντες» πράξεις των απλών ανθρώπων εμπεριέχεται η κοινωνική κι η υπαρξιακή κατάσταση και μοίρα τους. Κι ο μόνος γνωστός μας κινηματογράφος που έχει κάτι κοινό μ' εκείνον του Όζου, είναι τα ιστορημένα ντοκυμανταίρ του Ρόμπερτ Φλάερτν ή, σ' ένα βαθμό, οι ταινίες του Ερμάνο Όλμι (*Το δέντρο και τα τσόκαρα*).

Ένας γέρος και μια γριά ξεκινούν απ' το απόμακρο χωριό τους για να πάνε να δουν, στην πρωτεύουσα, το γιο και την κόρη τους, με τις οικογενειές τους. Όμως, ύστερα απ' τις πρώτες χάρες και περιποιήσεις, καταλαβαίνουν πως είναι περιττοί κι ενοχλητικοί, και δε βρίσκουν στοργή και θέρμη, παρά μόνο απ' τη νεαρή χήρα του δεύτερου γιου τους. Στην επιστροφή, η γριά αρρωσταίνει και, φτάνοντας στο χωριό, πεθαίνει. Γύρω απ' το λείψανο, η οικογένεια συγκεντρώνεται πάλι, αλλά γρήγορα όλοι φεύγουν, κι ο γέρος απομένει μονάχος.

Στην απλή αυτή ιστορία συγκεντρώνεται η δεισιδύτικη κοινωνική διαλεκτική για τη διάλυση της οικογένειας και τη σκληρύνηση των ανθρώπων σχέσεων, με τη βιομηχανική, ατομικιστική ανάπτυξη· η διαλεκτική, συνδυασμένη με τον υπαρξιακό, ανθρώπινο στοχασμό για τη μοναξιά, τη φθορά και το θάνατο. Μαστρικά τα τελευταία πλάνα της ταινίας, αφού αφήσουν να φύγει το τρένο, που παίρνει μακριά την πονετική νύφη, ξαναγυρίζουν πάνω απ' τις κεραμιδένιες στέγες κι απομονώνουν το γέρο –ύστερα απ' το πέρασμα της τακτικής γειτόνισσας με την τυπική συμπόνια– στην εγκαρτέρησή του. Είναι το υψηλό δίδαγμα που παρέχει –μακριά από τις Κραυγές και τους Ψιθύρους του αγχικού Ευρωπαίου Μπέρνγκμαν– ο στωικός Γιαπωνέζος Όζου.

Η συναρτημένη στο σιλι άκρα λιτότητα (ο Όζου απέφυγε για καιρό να υιοθετήσει, πρώτα τον ήχο και τη φωνή, κι ύστερα το χρώμα: απ' τις ταινίες του, μόνο 19 είναι ομιλούσες, κι απ' αυτές, 4-5 έγχρωμες) κι η απέρρικτη, σχεδόν γεωμετρική σύνθεση των εικόνων και του μοντάζ οδηγούν στην αφαιρετική πληρότητα, όπου τα πρόσωπα και τ' αντικείμενα, χωρίς να χάνουν το ρεαλισμό τους, αποκτούν μια καιρία σημασιολογική αξία. Είναι ένα σφά μελετημένο, περτέχνο και, μαζί, βαθιά ανθρώπινο έργο.

«Αυγή», 5. 2. 80





Η λάμψη (*The shining*). Μεγάλη Βρετανία, 1980. Σκ.: Στάνλεϋ Κιούμπρικ. ΗΘ.: Τζάκ Νίκολσον, Σέλλεϋ Ντυβάλ, Ντάννου Λόντι, Μπάρρυ Νέλσον, Σκάρτιαν Κρόδερς. Δ.: 119'.

Πέρα απ' τις όποιες επιφυλάξεις, που θα διατυπώσουμε στη συνέχεια, η *Λάμψη* επιβάλλεται με το υπέρμετρο, το μπαρόκ, τον όγκο τής κατασκευής της. Τα πάντα είναι υπερμεγέθη, συντριπτικά: τα φονικά όργανα, πελώρια· το ερημικό ξενοδοχείο με τα 140 ακατοίκητα δωμάτια, απέραντο για τους τρεις ξεμοναχιασμένους ενοίκους του· οι διάδρομοι, η κουζίνα, ο κήπος, λαβύρινθοι· τα σαλόνια, ανεξερεύνητα χάη. Το αίμα ξεχύνεται χείμαρρος απ' τα ασανσέρ, κατακλύζει τον προθάλαμο, παρασύροντας τα έπιπλα. Το χιόνι, η θύελλα, η τραχύτητα του βουνού απομονώνουν απ' τον πολιτισμένο κόσμο. Βρισκόμαστε στην άκρη του κόσμου, στα βάθη της προϊστορίας, όταν τα ένστικτα, αχαλίνωτα, έσπρωχναν στο φόνο.

Ο Δαίδαλος γύρευε να δαμάσει το κτήνος, κλείνοντας το στο λαβύρινθο των λογικών του επινοήσεων.

Όμως ο λαβύρινθος που οικοδόμησε, με παρόμοια μεθοδικότητα, ο χτεσινός αστικός κόσμος – και που έκφρασή του γίνεται το ξενοδοχείο με την «μελ-επώκ» αρχιτεκτονική και διακόσμηση – είναι τώρα ερημωμένος, κατοικημένος από φαντάσματα. Ο Μινώταυρος κάθεται στο κέντρο του, σ' ένα τεράστιο χώλ, μπροστά σε μια γραφομηχανή, και χτυπά ακατάπαυστα την ίδια ανόητη φράση, ενώ η ορμή του φόνου ανεβαίνει μέσα του.

Ο Θεσέας είναι ένα εφτάχρονο αγοράκι. Προικισμένο με το χάρισμα να μαντεύει και να βλέπει πέρα απ' το αισθητό: τους βρικόλακες, τη φρίκη που γεμίζουν αυτόν τον κόσμο. Όταν η φονική manía του Μινώταυρου θα ξεσπάσει, το παιδί θα τον εξοντώσει, παιδεύοντάς τον μέσα στο λαβύρινθο του κήπου – του υπαίθρου, της φύσης – όπου τον έχει προανατολίσει η –Αριάδνη– μάνα του.

Ο Κιούμπρικ πήρε την υπόθεση της ταινίας του από ένα ογκώδες μυθιστόρημα του Στήβεν Κινγκ. Είναι απλή και μάλλον κοινότοπη. Σ' ένα μεγάλο παραθεριστικό ξενοδοχείο, στο βουνό, που μένει έρημο το χειμώνα, προσλαμβάνεται φύλακας ο Τζακ Τόρανς. Ο διευθυντής τον πληροφορεί πως, εδώ και 10 χρόνια, ένας άλλος φύλακας, σαν κι αυτόν, τρελήθηκε απ' την απομόνωση, σκότωσε τη γυναίκα του και τα δυο παιδιά του, κι ύστερα αυτοκτόνησε. Αλλά ο Τζακ περιφρονεί την προειδοποίηση. Ίσα ίσα, γυρεύει τη μοναξιά, γιατί θέλει να γράψει ένα μυθιστόρημα, η γυναίκα του δε φοβάται τα φαντάσματα, και το παιδί του έχει όλα τα παιχνίδια για να παίζει. Κι η ιστορία επαναλαμβάνεται, με διαφορετική όμως κατάληξη: η γυναίκα και το παιδί βγαίνουν σώοι.

Στα χέρια ενός μέτριοι σκηνοθέτη, θα είχαμε μια συνηθισμένη ταινία τρόμου. Όμως ο Κιούμπρικ είναι ο δημιουργός ταινιών όπως το 2001, *Η Οδύσεια του διαστήματος*, *Το κορδιστό πορτοκάλι*, *Μπάρρυ Λόντον*. Και κάθε ταινία του είναι ένας κόσμος. Ο επιπόλαιος θεατής κινδυνεύει ν' απογοητευθεί, παραμένοντας στον εξωτερικό εντυπωσιασμό των μεγάλων τοσκουριών και των αιμάτων, αν δεν αντιληφθεί τον παράξενο, παλαικό, νεκρωμένο κόσμο που συνθέτει ο σκηνοθέτης (τεράστια τα έξοδα των τρεκόρ, που κάρηκαν πριν τελειώσει το γύρισμα και ξαναχτίστηκαν, για να συμπληρωθούν τρία πλάνα της Σέλλεϋ Ντυβάλ) με τη σβησμένη λαμπρότητα, που μέλος του αποτελούσε κάποιος πρόγονος του ήρωα (τελευταίο πλάνο της ταινίας), ο οποίος ήρωας είναι σήμερα ο παραφρονημένος φύλακας του (διάλογος με το φάντασμα του παλιού φύλακα)· αν δεν συλλάβει την απόκοσμη, παραισθητική ατμόσφαιρα που δημιουργούν οι εμφανίσεις των φαντασμάτων, οι περιπλανήσεις στους έρημους χώρους, οι λήψεις από χαμηλά (μάτια του παιδιού), η μουσική («Dies irae» της εισαγωγής, παράτονος, ολολύζουσες, στριγκές συνθέσεις σύγχρονων συνθετών), οι ήχοι (κύλισμα του ποδηλάτου στο εναλλασσόμενο στρωμένο και ξέστρωτο πάτωμα των διαδρόμων).

Είναι γεγονός ότι ο Κιούμπρικ ενοχλεί με την εκζήτηση, την υπερβολή, την επιδίωξη εντυπωσιασμού που χαρακτηρίζει τις πραγματώσεις του. Όμως η σκηνοθεσία του είναι τόσο εμπνευσμένη και δεξιοτεχνική, που πείθει και συναρπάζει. Είναι ένας μάγος του φακού. Η πιο βασισμένη αντίρρηση που μπορούμε να έχουμε, αφορά στην υλικότητα των φαντασμάτων, που όχι μόνο υλοποιούνται διαισθητικά απ' το παιδί ή παραισθητικά απ' τον πατέρα, αλλά κι επερβαίνουν στη δράση (ο βρικόλακας φύλακας απελευθερώνει τον ζωντανό φύλακα απ' την κουζίνα όπου τον έχει κλείσει η γυναίκα του).

Έτσι πλούσια σε προεκτάσεις, φορτισμένη με υποβολή, αγωνία, φρίκη, τρόπο από μια υπέροχη σκηνοθεσία, η *Λάμψη* αποτελεί μια μεγάλη δημιουργία.

«Ελευθεροτυπία», 24. 11. 80

Η αυτοκρατορία των αισθήσεων. Γαλλία / Ιαπωνία, 1976. Σκ.: Ναγκίσα Όσιμα. Ηθ.: Τατσούγια Φούτζι, Έικο Ματσούντα, Αόι Νακατζίμα, Μέικα Σέρι, Τάιτζι Τονογιάμα, Χιρόκο Φούτζι. Δ.: 105'.

Έχουμε δει πρόσφατα την *Αυτοκρατορία των πάθους*, που χρονολογικά ακολουθεί την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, σαν να συμπληρώνει μαζί της ένα δίπτυχο. Θέμα κοινό είναι ο έρωτας, ο ολοκληρωτικός, ο κυριαρχικός, ο ακατανίκητος. Μοιραία του κατάληξη, ο θάνατος, γιατί τα άτομα του δίνονται ασυγκράτητα, αφημένα στις εξουσιαστικές επιταγές της Φύσης. Αδιαφορούν για το θάνατο, τον αποδέχονται, σαν ολοκλήρωση του έρωτα, σαν το απόλυτο της ερωτικής ευτυχίας.

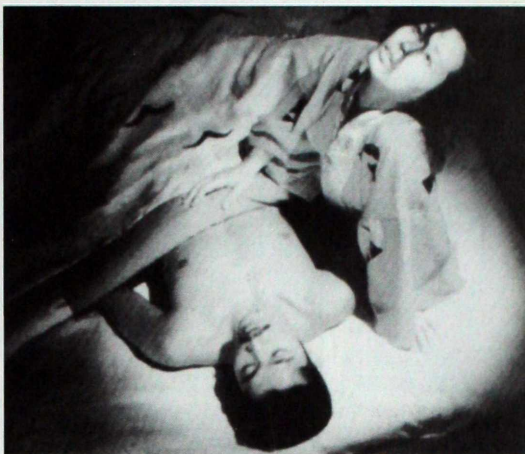
Παράλληλα, το ολοκληρωτικό τους δόσιμο στον έρωτα είναι πράξη κοινωνικής διαμαρτυρίας. Κλείνονται στον δικό τους αποκλειστικό κόσμο, αρνιούνται τον κόσμο της βίας, της καταπίεσης, της εξαθλίωσης, της φθοράς, των γηραιών. Για τον Όσιμα, οποιαδήποτε εξέγερση αυτής της ανθρωπότητας, της σπαργμένης απ' τον πόλεμο, της πεινασμένης για έρωτα, της απελπισμένης και τραυματισμένης, που όλο και πιο πολύ βουλιάζει στη μιζέρια, είναι πράξη επαναστατική κατά της εξουσίας κι εκείνων που την κατέχουν. Παντού στον κόσμο, η άρχουσα τάξη βάζει φραγμούς στον φυσικό έρωτα. «Η στάση του ιαπωνικού λαού απέναντι στο σεξ ήταν πάντα θετική: εκείνη της κυρίαρχης τάξης, πάντα καταπιεστική» εξηγεί ο Όσιμα σε συνέντευξή του.

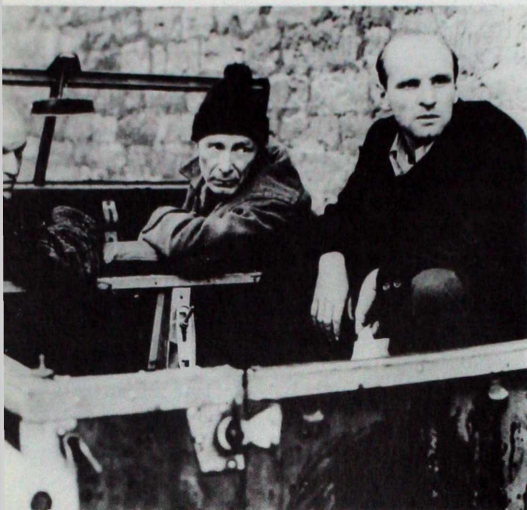
Ο Όσιμα παίρνει τους ήρωές της απ' το λαό. Όχι όπως η *Εμμανουέλα* απ' την αριστοκρατία του πλούτου. Ο διάκοσμος της ταινίας του δεν είναι η προκλητική πολυτέλεια των αεροπλάνων και των επαύλων, αλλά η λιτότητα των μέτριων ξενοδοχείων του Τόκιο. Η σύγκριση είναι διαφωτιστική. Όχι ο έρωτας σαν μια ακόμα –ανεμπόδιστη και υπέρτατη– απόλαυση του καταναλωτικού ανθρώπου, ούτε πάλι σαν στείρο, μηχανικό ερέθισμα των αισθήσεων (βλ. *Καζανόβας* του Φελλίνι), αλλά σαν φλογερό και περίπαθο, ειλικρινές κι αβίαστο δόσιμο, όπως επιτάσσει η Φύση. Μέχρι θανάτου. Ο σκηνοθέτης εμπνέεται (όπως και στην *Αυτοκρατορία των πάθους*) από ένα περιστατικό, όπου, το 1936, μια γκέισα βρέθηκε να κρατεί, τρισευτυχισμένη, τα κρεουργημένα γεννητικά μέλη του εραστή της, που τα είχε αποσπάσει μετά το θάνατό του, ύστερα από μέρες εξακολουθητικού έρωτα.

Χειρίζεται το θέμα ασυγκάλυπτα, χωρίς τα πέπλα μιας υποκριτικής σεμνοτυφίας, σαν να βάζει ένα στοίχημα (και το κερδίζει) να δώσει τις πιο σκανδαλιστικές εικόνες «σκληρού πορνό», χωρίς να πέφτει στην πορνογραφία, παραμένοντας άδολος και φυσικός όσο κι οι έλληνες γλύπτες, οι ζωγράφοι της Αναγέννησης, ο Ρέμπραντ, ο Ρούμπενς, ο Γκόγια, ο Ρενουάρ, ο Ματίς στις γυμνές παραστάσεις τους. Το έργο, χάρη στην αριστουργηματική σκηνοθεσία του, περιγράφει ξεκάθαρα την ερωτική συμπεριφορά του ζευγαριού, μ' όλες τις επινοήσεις ή «τεχνικές» που τους εμπνέει στις αλλόκοτες ανελίξεις του το πάθος τους, χωρίς να προσηλώνει το θεατή σ' αυτό το ιδιαίτερο στοιχείο και χωρίς να θολώνει ή ν' απομακρύνει απ' την ουσία τού περιεχομένου του.

Τον κλειστό χώρο συνθέτουν με δεξιοτεχνικό κινηματογραφικό χειρισμό τα δωμάτια των ξενοδοχείων όπου οι δυο εραστές απομονώνουν τον έρωτά τους. Οι έξοδοι απ' αυτόν, μετρημένες στα δάχτυλα, χρησιμεύουν για να χαρακτηρίσουν τον εξωτερικό κόσμο της πραγματικότητας: τη βία και τον πόλεμο (πέρασμα στρατιωτών), τον καταναγκασμό της φτώχειας (η γυναίκα βγαίνει για να πουλήσει το κορμί της και να φέρει λεφτά), την πρόκληση στην ηθική του κατεστημένου (όταν συναντούν και τρομάζουν την κοπέλα στο ποτάμι), την εξουσιαστικότητα του έρωτα (όταν η ερωμένη αποσπά τον εραστή απ' τη γυναίκα του). Η απaráμιλλη πλαστικότητα των εικόνων διαλύει τα όποια αισθήματα σκανδαλισμού ή αποστροφής απ' την ωμή, νατουραλιστική απεικόνιση των ερωτικών πράξεων, που παίρνουν ακόμα και χαρακτηριστικά διαστροφής, χωρίς ωστόσο και να είναι, γιατί η διαστροφή βρίσκεται στην ψυχή των ανθρώπων, ενώ οι εραστές της ταινίας παραμένουν αγνοί κι αληθινοί. Παιζουν πρόσχαρα με τα σώματά τους, γιατί ο έρωτας είναι χαρούμενος. Ωστόσο, το πάθος τούς σπρώχνει στην όλο και πιο έντονη ηδονή –την ανακαλύπτουν και την πετυχαίνουν με το στραγγαλισμό του άντρα–, πλησιάζοντας όλο και περισσότερο στο θάνατο. Με ελεγειακούς τόνους, η μουσική δηλώνει αυτή την αδυσώπητη ανελίξη και προμηνά τη μοιραία κατάληξη, που διαγράφει μ' ένα μεθοδικό, στέρεο μοντάζ αδρών κορινθίων πλάνων –τονίζοντας έτσι τα αισθήματα και την ψυχολογία– η σκηνοθεσία.

«Ελευθεροτυπία», 16. 12. 80





Στάλκερ. ΕΣΣΔ, 1979. Σκ.: Αντρέι Ταρκόφσκι. ΗΘ.: Αλεξάντερ Καϊτανόφσκι, Ανατόλι Σολομόν, Νικολάι Γκρίνκο, Αλίσσα Φρίντλιχ. Δ.: 161'.

Ίσως πεσμένο απ' το διάστημα, σε μια απομονωμένη, επικίνδυνη ζώνη, ένα μυστηριακό «Δωμάτιο» ικανοποιεί τις επιθυμίες των ανθρώπων. Ένας συγγραφέας κι ένας επιστήμονας, οδηγημένοι από τον «Στάλκερ», το αναζητούν. Η πορεία τους είναι η πορεία της σπαραγμένης από τους πολέμους και καταπιεσμένης ανθρωπότητας ή του ανθρώπου μέσα απ' τη βυθισμένη στην απόγνωση ψυχή του, προς την ελπίδα.

Αν ο Ντοστογιέφσκι στάθηκε ο στοχαστής της εισόδου στον 20ό –τον ορθολογιστικό και επιστημο-τεχνολογικό– αιώνα, ο Ταρκόφσκι φανερώνεται ο στοχαστής της εξόδου απ' αυτόν τον αιώνα (ο κινηματογράφος παίρνει σήμερα τη θέση που είχε στον 19ο αιώνα το μυθιστόρημα). Από ταινία σε ταινία του, αντικρίζει όλο και πιο

σφαιρικά, ολοκληρωμένα, τον σημερινό άνθρωπο, τις αγωνίες και τις προσδοκίες του, τις πραγματοποιήσεις και τις απογοητεύσεις του, την αναζήτηση της ελπίδας στο βάθος της απελπισίας του. Ο Θεός, όπως είχε προβλέψει ο Ντοστογιέφσκι, έχει πεθάνει, η επιστημονική και τεχνολογική πρόοδος έκανε τεράστια άλματα, αλλάζοντας την όψη του κόσμου κι ανοίγοντας πέρα απ' τη Γη ορίζοντες. Μα ο άνθρωπος βούλιαξε στο πιο εφιαλτικό άγχος, χωρίς μια να βρίσκει καταφυγή μέσα στην απόγνωση του.

Ο Ταρκόφσκι αναζητεί, μέσα σ' αυτή τη σκοτεινιά, την ελπίδα. Κιόλας, στο *Σολάρις*, ένας σπλαχνικός ωκεανός, αντικαθρέφτισμα και μορφοποίηση του ανθρώπινου ασυνείδητου, αποκρινόταν στις ενδόμυχες ικεσίες των ηρώων και υλοποιούσε τους πόθους τους. Στο *Στάλκερ*, τη θέση του παίρνει ένα δυσπρόσιτο, χαμένο μέσα σ' έναν ερειπωμένο κόσμο «Δωμάτιο», όπου οι ήρωες θα φτάσουν ξεφεύγοντας μύριους κινδύνους και παγίδες και το κυριότερο: δε θα μπουν στο «Δωμάτιο». Ο σκεπτικισμός τους, η απιστία τους θα τους κρατήσουν απ' έξω. Ο Ταρκόφσκι δε γυρεύει ν' αναστήσει το Θεό· αναζητεί την ελπίδα πέρα απ' την παλιά αυταπάτη.

Η ταινία είναι εξαιρετικά πλούσια και πυκνή σε νοήματα, που αναδύονται απ' το μύθο της, τους διαλόγους της, τις εικόνες της, και κλιμακώνονται σε πολλά επίπεδα – μεταφυσικό, ψυχαναλυτικό, κοινωνικό, ακόμα και πολιτικό.

Ο «Στάλκερ» έχει (τόσο απ' το μύθο, όσο κι απ' τις εικόνες της ταινίας) το πρότυπό του στην αρχαιοελληνική μυθολογία και δεν είναι παρά ο Χάρωντας που οδηγεί τους ξένους του στο μυστηριακό Υπερπέραν. Η βάρκα του έχει γίνει εδώ μια σιδηροδρομική τερζίνα. Σ' αυτό οδηγούν άλλωστε κι αναφορές (απ' τις εικόνες) στον *Ορφέα* του Ζαν Κοκτώ: το μισοσκότεινο μπαρ, που είναι ο προθάλαμος του άλλου κόσμου, ο μοτοσικλετιστής (Κέρβερος), τα απόκοσμα φωτισμένα (φيلم έγχρωμο, τυπωμένο ασπρόμαυρο) τοπία όσο να φτάσουν στη «Ζώνη» (όπου η ταινία γίνεται έγχρωμη).

Είναι ακόμα ο «Στάλκερ» ένας «γκουρού», που μπει σ' ένα απ' τα διαφόρων θρησκευτικών αποχρώσεων μυστήρια. Μπορεί έτσι να είναι κι ένας απατεώνας (όπως τον δηλώνει η αγγλική, σε ρωσική προφορά, ονομασία του, κι όπως τον αποκαλύπτουν οι δύο ιδιοσύμμενοι), που αντλεί χρήματα και δύναμη απ' την εκμετάλλευση των απλοϊκών (ο ίδιος δεν μπαίνει στο «Δωμάτιο»).

Όμως το έργο αναφέρεται συστηματικά στη σημερινή πραγματικότητα με την εικόνα του. Ερείπια του τελευταίου πολέμου, ανακατακτημένα απ' τη φύση, πλημμυρισμένα, γεμάτα από υδροχαρή φυτά και εγκαταλειμμένα επιστημονικά εργαστήρια, είναι ο διαρκής διάκοσμός του: τα συντρίμια των προσδοκιών του χτεσινού κόσμου. Μορφοποιούν –σε άλλο επίπεδο– τα ερείπια της ανθρώπινης ψυχής, βυθισμένης στο άγχος. Μέσα απ' αυτά τα ψυχικά τους ερείπια οδεύουν οι άνθρωποι, αναζητώντας την ελπίδα. Ο δρόμος τους είναι σπαρμένος εμπόδια και παγίδες, που οι ίδιοι υψώνουν και στήνουν με τους φόβους, τις προκαταλήψεις, τις αμφιβολίες τους: «Στην κάθε στιγμή όλα αλλάζουν στη «Ζώνη»» – «Το κακό είναι ότι κανείς δε χρειάζεται το «Δωμάτιο»» – «Ίσως το «Δωμάτιο» αφήσει να περάσουν όσοι έχουν χάσει κάθε ελπίδα».

Πορεία ενός συγγραφέα κι ενός επιστήμονα (η Τέχνη, η Επιστήμη) που «έχουν χάσει κάθε ελπίδα, που δεν πιστεύουν σε τίποτα» προς τη μεγάλη Αυταπάτη. Έχουν άραγε δικίο που

θέλουν ν' ανατινάξουν το «Δωμάτιο»; (Το Κράτος το έχει κιόλας περιβάλει μ' απαγορευτικό κλοιό.) Τι έβγαλαν ως τώρα οι ανθρωπίνες αυταπάτες; Πάνω σ' αυτές δε θεμελιώθηκαν οι πιο απάνθρωπες τυραννίες; Όμως, απ' την άλλη μεριά, είναι το καταφύγιο των απελπισμένων, που γεμίζουν τον κόσμο. Πάνω σ' αυτό το δίλημμα αναρωτιέται ο Ταρκόφσκι. Οι δύο ορθολογιστές δε θα βρουν τη δύναμη να καταστρέψουν το «Δωμάτιο». Κι ο «Στάλκερ» μπορεί να είναι απατεώνας, αλλά είναι γεμάτος συμπόνια για τους απελπισμένους.

Ο Ταρκόφσκι βρίσκει την ελπίδα στο παιδί, τη γυναίκα, τον έρωτα· σ' αυτό το παράξενο, μοσοπαράλυτο κορίτσι, που διαβάζει ερωτικούς στίχους κι είναι γεμάτο προσδοκία και μυστική επικοινωνία με τον κόσμο. Τα μάτια του κάνουν να μετακινούνται τ' αντικείμενα πάνω στο τραπέζακι (είναι απ' τα μάτια ή απ' το τρένο;) και μέσα απ' το θόρυβο του τρένου ανεβαίνουν οι ήχοι απ' τον «Ύμνο στη Χαρά» του Μπετόβεν, που κλείνουν το έργο.

Η πλαστική ομορφιά του έργου είναι ασύγκριτη. Μια φωτογραφία που, μ' ευρηματικά καθαρarisματα, μεταβάλλει τα πιο συνηθισμένα τοπία σε ζωγραφικές συνθέσεις και, με μια μαγική διευθέτηση του φωτός, των τόνων και του χρώματος, εξευγενίζει τα πιο ασήμαντα αντικείμενα, η κυριαρχία του νερού, όχι σαν μάζα, όπως στο *Σολάρις*, αλλά πολύμορφα και πρωτεύικά (τέλμα με μούσκα, απλωμένο σε δάπεδα, πηγάδι σε βάθος, καταρράκτης, σταλάματα), που δημιουργεί μια ρευστότητα (σε αντιστοιχία με το περιεχόμενο) μ' ένα δεξιοτεχνικό μοντάζ, καταλήγουν σε μια πρωτόφαντη, εκπληκτική οπτική μουσική. Δημιουργούν, συνδυασμένα με τους ήχους και τη μουσική της ηχοταινίας, μια σπάνια γοητεία και απόλαυση. Είναι μια αριστουργηματική ταινία.

«Ελευθεροτυπία», 2. 2. 81

Μαριονέτες (*Aus dem Leben der Marionetten*). Γερμανία, 1980. Σκ.: *Ίνγκμαρ Μπέργκμαν*. Ηθ.: *Ρόμπερτ Ατζορν, Κριστίνε Μπούχεγκερ, Μάρτιν Μπέγκατ, Ρίτα Ρούσσεκ, Λόλα Μίτελ*. Δ.: 104'.

«Αναισθητικό», ψυχρά επιστημονικό, αλλά και «υπεραισθητικό», ευαίσθητο και σπαρτακτικό, πλαισιωμένο από έναν πρόλογο κι έναν επίλογο λουσμένους σε τραγικά χρώματα (κόκκινο και μαύρο), που είναι η ζωή, ο άνθρωπος σε πράξεις-εκδηλώσεις της ψυχής του, κι αναπτυσσόμενο μέσα στην αυστηρή αχρωμία και τη μεθοδικότητα μιας έρευνας που επιζητεί ν' αποκαλύψει τις ρύχιες αιτίες αυτών των εκδηλώσεων, είναι το καινούργιο έργο του Μπέργκμαν. Έργο θαυμαστό και περίτεχνο ενός μεγάλου μαιτρ που, επαναλαμβάνοντας γνωστές αισθητικές αναζητήσεις του (*Περσόνα, Η νύχτα των σαλιμπάγκων, Κραυγές και ψίθυροι*), ανανεώνεται ωστόσο με το συνδυασμό τους σε άλλη φόρμα, αλλά και έργο απελπισμένο ενός στοχαστή που δεν έπαψε να βλέπει τον άνθρωπο μοναχικό κι αποκομμένο, παγιδευμένο στο υπαρξιακό άγχος του, την απελπισία της φθοράς, το φόβο του θανάτου.

Στον πρόλογο συμβαίνει ένα έγκλημα: ένας άντρας στραγγαλίζει μια πόρνη· ανεξήγητα, όμως, γιατί ο δολοφόνος είναι άνθρωπος καλλιεργημένος, από καλή οικογένεια κι όχι σεξουαλικά διεστραμμένος. Στη συνέχεια έρχεται η έρευνα, που διεξάγουν ένας ανακριτής κι ένας ψυχαναλύτης, πρόσωπα διαβλητά και τα δυο, γιατί ο πρώτος δεν είναι παρά ένας μέτριος υπάλληλος, ενώ ο δεύτερος ξεχνά την επιστημονική αποστολή του για να ριχτεί στη γυναίκα του πελάτη του. Εξ άλλου, η γνωμάτευση του τελευταίου είναι γεμάτη εκλαϊκευτικές κοινοτοπίες: εξουσιαστική μητέρα, που επαναλαμβάνεται στη γυναίκα, συσσώρευση απωθήσεων και «συγκινησιακό βραχυκύκλωμα» που προκάλεσαν ο κλειστός χώρος (όπου έγινε το έγκλημα), το κοινό όνομα της πόρνης με τη γυναίκα, ο κόκκινος φωτισμός του δωματίου.

Την έρευνα ωστόσο διεξάγει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, αναπτύσσοντας με μια μεθοδική ανάλυση τα στοιχεία. Γι' αυτό και δίνει τις σκηνές (ανακρίσεις, ψυχαναλύσεις, αυτοεξομολογήσεις, μαρτυρίες) χωρίς χρονική σειρά, άλλες πριν κι άλλες μετά το έγκλημα, με τη φροντίδα να πλησιάζουν όλο και περισσότερο σ' αυτό (η τελευταία είναι 50 λεπτά πριν), έτσι που να διαφωτίζουν όλο και περισσότερο το θέμα του. Παραθέτει εξ άλλου στοιχεία που αγνοούν οι δυο άλλοι ερευνητές (το γράμμα



που δεν στάλθηκε, με την αφήγηση του ονείρου, η επίσκεψη της γυναίκας στη μάνα). Και τα στοιχεία βρίσκονται όχι μόνο μέσα στην ψυχή του δολοφόνου, αλλά και στην ψυχή των άλλων προσώπων του έργου (όπως και του κάθε ανθρώπου). Έτσι, ο ομοφυλόφιλος εκφράζει την ανάγκη της ανθρώπινης επαφής, το άγχος της φθοράς και του θανάτου· η γυναίκα, το σβήσιμο του έρωτα, την αποξένωση ανάμεσα στο ζευγάρι κ.λπ.

Η απάντηση που δίνει ο Μπέργκμαν, είναι ότι δεν υπάρχει απάντηση. Ο άνθρωπος είναι έρμαιο σκοτεινών, υποχθόνιων δυνάμεων, που τον κινούν όπως τα νήματα της μαριονέτες. Κι είναι η απάντησή του –πέρα απ' τις αβέβαιες, πενιχρές προσεγγίσεις που μπορεί να δώσει η επιστημονική έρευνα– αυτές οι τρομαχτικές και σπαρακτικές εικόνες (στον πρόλογο και τον επίλογο) του ανθρώπου που, παραδομένος στα ερωτικά αγκαλιάσματα, τινάζει ξαφνικά φονικά τα χέρια και καταδιώκει άγρια το αλαλιασμένο θύμα, για να καταλήξει κλεισμένος (βαθύτερα από ένα κελί φυλακής), εντειχισμένος στον εαυτό του, οχυρωμένος σ' έναν μηχανικό αυτοματισμό, με καταφύγιο, όταν τον ξαναδράχνει η αγωνία, ένα βελουδένιο αρκουδάκι, που τον ξαναφέρει στην παιδικότητα.

Ταινία σκοτεινή, χωρίς διέξοδο, αλλά υπέροχη στην πραγματώσή της.

«Αυγή», 3. 11. 81

Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*). Γαλλία, 1966. Σκ.: Ζαν-Λυκ Γκοντάρ. Ηθ.: Μαρίνα Βλαντύ, Αννί Ντυπερέ, Ζαν Ναρμπονί, Ροζέ Μονσορέ, Ραούλ Λεβί. Δ.: 95'.

Ο κόσμος έχει δει αυτή την ταινία εδώ και 15 χρόνια. Τις ιδέες της τις έχει αφομοιώσει. Στην Ελλάδα μάς ήρθαν από άλλους δρόμους. Στη Γαλλία κατέληξαν σε μια συγκεκριμένη Επανάσταση: στο Μάη του '68, όπου ο Γκοντάρ πήρε ενεργά και φανατικά μέρος. Επανάσταση χωρίς συγκεκριμένους στόχους, χωρίς στρατηγική, χωρίς οργάνωση, αυθόρμητη κι ασυνάρτητη, επίμονο ήταν ν' αποτύχει. Έριξε όμως τους σπόρους της, όπως έχει κάνει κάθε μεγάλη επανάσταση, έστω κι αν απέτυχε.

Δε θέλω να πω μ' αυτά πως η ταινία είναι ξεπερασμένη. Ένας Γκοντάρ είναι πάντα συναρπαστικός. Ο αυριανός μελετητής της εποχής μας θα σκύψει πάνω στις ταινίες του για να την ανιχνεύσει και να την καταλάβει. Το φαινόμενο Γκοντάρ είναι χαρακτηριστικό των καιρών μας. Αντιπροσωπεύει τη σύγχυση του σημερινού ανθρώπου, την αγωνία του να προσανατολιστεί, να βρει έναν ειρμό, ένα δρόμο μέσα σ' έναν μεταβαλλόμενο συμφωμό πραγμάτων, ιδεών, αισθημάτων. Άλλοι αποσύρονται στην πνευματική και ψυχική ραθυμία των αναμασημένων έτοιμων ιδεών και αισθημάτων. Ο Γκοντάρ καλεί τους θεατές του στον εντατικό στοχασμό, έστω κι αν δεν έχει να τους προσφέρει τη διέξοδο. Από δω κι η αδιάκοπη αναζήτησή του στην περιοχή της φόρμας.

Το «αυτή» στον τίτλο της ταινίας είναι μια πόλη: το Παρίσι. Με τα προάστια του που, όπως αντίστοιχα η Αθήνα με τα δικά της προάστια (αλλά με μέθοδο και προγραμματισμό κι όχι με βαρβαρική ηλιθιότητα), μεταβάλλεται από μέρα σε μέρα χωροταξικά, δημογραφικά, αισθητικά, σε σημείο που ένας καινούργιος κόσμος, αβέβαιος, αδιερεύνητος, ανισοχητικός γεννιέται. Ποια είναι η θέση του ατόμου μέσα σ' αυτόν; Ποιος άνθρωπος διαμορφώνει ο καινούργιος κόσμος; Έτσι, το «αυτή» του τίτλου αναφέρεται και στην «ηρωίδα» του έργου, τη Ζυλιέτ, γυναίκα παντρεμένη, με δύο παιδιά, που πορνεύεται «ερασιτεχνικά», για να 'χει τα καταναλωτικά αγαθά που δεν μπορεί να της εξασφαλίσει ο άντρας της·

και, ταυτόχρονα, στην ηθοποιό Μαρίνα Βλαντύ που, κατά τη διδασχική του Μπρεχτ, υποδύεται τη Ζυλιέτ, αλλά στοχάζεται κι εξηγεί στους θεατές τη συμπεριφορά της.

Αφορμή για την ταινία έδωσε ένα αντίστοιχο περιστατικό που έγραψαν οι εφημερίδες. Ο Γκοντάρ το συνάρτησε στη διαλεκτική της κοινωνιολογικής μελέτης του. Η κοινωνία, που απ' το '68 κι ύστερα πήρε τον χαρακτηρισμό «καταναλωτική», δελεάζει το άτομο με μια αφθονία από υποσχετικά απολαύσεων αγαθά, χωρίς να του παρέχει τα μέσα για να τ' αποκτήσει. Αποτελέσμα: το άτομο «πορνεύεται» με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, για να μπορεί να ικανοποιεί τις όλο και



περισσότερο, με ραγδαίο ρυθμό, αυξανόμενες ανάγκες του. Το κατεστημένο αλλοτριώνει μ' αυτόν τον τρόπο το άτομο. Γίνεται οργανωμένα, με βάση καταστρωμένο σχέδιο (πλάνο), αποσκοπώντας σ' αυτή την αλλοτρίωση τη δόμηση του «νέου» Παρισιού, όπως υποστηρίζει ο Γκοντάρ στην αρχή της ταινίας του; Αν το σκεφτούμε βαθύτερα, ναι· γιατί η χωροταξία κι η πολεοδομία συναρτώνται με το πώς αντιμετωπίζει η κοινωνία τον άνθρωπο. (Εδώ, σαν καταναλωτική μονάδα· αλλού, αλλιώς. Ο Μπρεχτ έγραψε: «Ήξερα ότι πολιτείες χτίστηκαν – Δεν πήγα σε καμιά – Θέμα στατιστικής, είπα – Όχι, Ιστορίας – Τι νόημα έχουνε πολιτείες χτισμένες – δίχως τη σοφία του λαού;»)

Με φωνή σιγανή, «συνωμοτική» (σηηκάζ), ο Γκοντάρ υποβάλλει τα συμπεράσματα και το στοχασμό του. Παράλληλα, οι ηθοποιοί, με φωνή συγκεκριμένη, αδρή, εξηγούν τα πρόσωπα, ενώ, σαν πρόσωπα, με φωνή εξομολογητική, διακοπτόμενη από σιωπές, εκφράζουν και αναλύουν αισθήματα κι ιδέες. Αυτή η τριπλή χρήση του λόγου, ευρηματική και δημιουργική, διαφορετική απ' τη λειτουργική, συνυφασμένη με τη δράση χρήση του, είναι σημαντικό στοιχείο της φόρμας. Ταυτόχρονα, η εικόνα, πότε ρεαλιστικά, πότε ποιητικά-συμβολικά, περιγράφει και στοχάζεται σε βάθος την πραγματικότητα, αναδειχνοντας τη σύγχυση και την αστάθεια της, τη μετατροπή των πάντων, ακόμα και των ιδεών (επανάληψη του τίτλου της εκδοτικής συλλογής «ΙΔΕΕΣ») και του έρωτα (η σκηνή της Βλαντύ με το νεαρό, όπου ο έρωτας είναι αντικείμενο ψυχρής διαπραγμάτευσης, ή στο διαμέρισμα του θυρωρού, με τη χρονομέτρηση του έρωτα) σε καταναλώσιμα προϊόντα. Συμπληρωματικά, οι ήχοι (κομπρεσέρ, αεροπλάνα κ.λπ.) έχουν έναν ενισχυτικό ρόλο.

Στο θεατή που δε θα εντείνει την προσοχή του και θ' αποζητήσει την ευκολία της συμμετοχής του σε μια δράση, η ταινία θα φανεί ασυνάρτητη και πρόχειρη. Έχει ωστόσο μιαν αυστηρή γραφή, μελετημένη, ευρηματική φόρμα, συντονισμένη με το περιεχόμενό της.

«Ελευθεροτυπία», 22. 2. 82

Ξεχασμένοι από την κοινωνία/Λος ολβιδάδος (*Los olvidados*). Μεξικό, 1950. Σκ.: Λουίς Μπουνιουέλ. Ηθ.: Αλφόνσο Μεχία, Ροβέρτο Κόβο, Εστελα Ίντα, Μιγκέλ Ινκλάν. Δ.: 88'.

Ο Μπουνιουέλ γύρισε τους *Ξεχασμένους* (*Λος Ολβιδάδος*) το 1950 στο Μεξικό, όπου κατέφυγε το 1946, διπλά καταδιωγμένος, πρώτα απ' τη χώρα του, την Ισπανία, μετά την επικράτηση του φασισμού, κι ύστερα απ' τις ΗΠΑ, όπου βρήκε πρόσκαιρα πολιτικό άσυλο. Εκεί τον έδιωξαν απ' τη δουλειά του –στο αρχείο της «Metro Goldwyn Mayer»– όταν ο Νταλί τον κατηγορήσε σ' ένα βιβλίο του για άθεο. Στο Μεξικό αναγκάστηκε να γυρίσει στην αρχή μερικές «εμπορικές» ταινίες για να επιζήσει.

Με τους *Ολβιδάδος*, ξαναβρίσκει τον εαυτό του, τον θαρραλέο και άτεγκτο κοινωνικό κατήγορο που είχε φανεί στον *Χρυσό αιώνα* και στη *Γη χωρίς ψωμί*. Παίρνει θέμα του τ' αλητόπαιδα που μεγαλώνουν χωρίς γονείς, χωρίς φροντίδα του κράτους ή άλλη προστασία, μέσα στην πενία, τη γύμνια, το κρύο, «ξεχασμένα» απ' την κοινωνία, στις παραγωγειτονιές τους μεγαλουπόλεων. Είναι ένα έργο σκληρό, αδυσώπητο, χωρίς οποιονδήποτε συναισθηματισμό, χωρίς ψευτιά κι ωραιοποίηση και, γι' αυτό ακριβώς, πλημμυρισμένο με βαθιά συμπόνια, ανθρωπιά, κατανόηση για τους ήρωές του. Καταγγελία απροκάλυπτη, βίαιη, της κοινωνικής απανθρωπιάς και υποκρισίας. Τα παιδιά αυτά γίνονται σκληρά, άγρια, αδίστακτα, σκοτώνουν και σκοτώνονται αναμεταξύ τους απ' την ανάγκη να επιζήσουν. Η μιζέρια τα κατατρέπει σαν μοίρα, ο φόβος περιφύγγει την ψυχή τους. Οι σουρεαλιστικές απαρχές του σκηνοθέτη, με τον *Ανδalousιανό σκύλο* και τον *Χρυσό αιώνα*, συμβάλλουν σε μια βαθύτερη, ονειρική διερεύνηση του ψυχισμού των προσώπων του. Η περίοδος του μεγάλου, άγριου σκύλου που κατατρέπει τα όνειρα του μικρού ήρωα, είναι απ' τις πιο υπέροχες που έχει δώσει ο φανταστικός κινηματογράφος.

Αλλά περισσότερο αναδειχνει το έργο η αυστηρή, απέριτη, ακριβολόγος γραφή του, που το κάνει να ξετυλίγεται σαν ένας άτεγκτος μηχανισμός που αγκιστρώνει στα γρανάζια του την ψυχή του θεατή, κι όπου ο μάγος της φωτογραφίας Γκαμπριέλ Φιγκερόα θυσιάζει κάθε πολυτέλεια της τέχνης του για να συμβαδίσει με τη λιτότητα της σκηνοθεσίας.

«Ελευθεροτυπία», 18. 5. 82



2. ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ



Μακεδονικός γάμος. Ελλάδα, 1960. Σκ.: Τάκης Κανελλόπουλος. Δ.: 24'.

Η πιο ευχάριστη έκπληξη του Φεστιβάλ ήταν η παράσταση της Παρασκευής, που μας έδωσε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε τις σημαντικές, αληθινά ζηλευτές προόδους που έχει επιτελέσει ο ελληνικός κινηματογράφος στον τομέα του ντοκυμανταίρ. Απ' τα δέκα που είδαμε (μαζί με την Έκθεση, που προβλήθηκε την πρώτη μέρα του Φεστιβάλ), τα έξι είναι έργα καθ' όλα αξιόλογα, που συνδυάζουν την τεχνική αρτιότητα με τον αδιάπτωτο κινηματογραφικό ρυθμό και την εκφραστική σαφήνεια.

Ξεχωριστή εντύπωση προκάλεσε ο *Μακεδονικός γάμος* του Τάκη Κανελλόπουλου. Για την ταινία αυτή έχω γράψει παλιότερα κι έχω εξάρει τα προ-

τερήματά της. Δεν είναι έργο μ' αισθητική μορφική αρτιότητα. Ίσα ίσα, είναι τραχύ, πρωτόγονο, κάποτε αδέξιο στην τεχνική. Όμως γοητεύει, δονεί έντονα με την ειλικρίνεια του, τη βαθιά ποίηση, τη ζωντάνια του, την ανθρωπιά του, τον πλατύ λυρισμό του. Αποκαλύπτει μια ισχυρή προσωπικότητα του δημιουργού του, απ' την οποία πολλά θα πρέπει να περιμένουμε, αν θα εξακολουθήσει να εργάζεται με την ίδια ειλικρίνεια και το ίδιο πάθος.

Πρέπει να σημειώσω εδώ πως η ταινία αυτή δεν είναι καθαυτό ένα έργο ντοκυμανταίρ, δηλαδή μια αντικειμενική φωτογραφική απεικόνιση, όπως θέλει το είδος. Ο σκηνοθέτης έχει ανασυνθέσει τα όσα αφηγείται, δίνοντάς τους, με την τέτοια εξιστόρησή τους, νόηματα που επιζητεί να εκφράσει.

«Ανεξάρτητος Τύπος», 28. 9. 60

Χαμένα όνειρα. Ελλάδα, 1961. Σκ.: Αλέκος Σακελλάριος. Ηθ.: Αντιγόνη Βαλάκου, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Λαυρέντης Διανέλλος, Αθηνά Μιχαηλίδου. Δ.: 95'.

Η καλύτερη ελληνική ταινία της χρονιάς και μια από τις 4-5 καλύτερες του ως τώρα ελληνικού κινηματογράφου είναι το λεπτό, λυρικό, ανθρώπινο αυτό δράμα που έχει τίτλο *Χαμένα όνειρα*. Ο Αλέκος Σακελλάριος, διασκευάζοντας ένα παλιότερο θεατρικό έργο του –και του συνεργάτη του Χρήστου Γιαννακόπουλου–, που παίχτηκε το 1949 με πρωταγωνίστρια τη Μελίνα Μερκούρη, πέτυχε να μας δώσει μια αληθινή όψη απ' τη ζωή, μ' έναν απλό, λιτό κι αποτελεσματικό τρόπο. Ίσως όχι απ' τη σημερινή ζωή, γιατί οι καταστάσεις και το κλίμα του έργου θυμίζουν τα χρόνια 1935-40, απ' όπου αντλεί τα βιώματά του ο συγγραφέας-σκηνοθέτης, όμως πάντα, μια αληθινή όψη της ζωής, απ' όποια εποχή κι αν είναι, συγκινεί κι ενδιαφέρει.

Τα *Χαμένα όνειρα* παρουσιάζουν τη μοίρα των απλών, των ταπεινών ανθρώπων, αυτών που ο Καρυωτάκης περιέγραψε στο ποίημά του «Οι υπάλληλοι». Οι ήρωες της ταινίας κάνουν προσπάθειες να ξεφύγουν, όμως μάταια. Είναι καταδικασμένοι να γεράσουν μέσα στο θλιβερό γραφείο, απ' όπου θα φύγουν μόνο όταν πεθάνουν. Αυτή ήταν η αντικειμενική πραγματικότητα πριν απ' τον πόλεμο κι αυτή είναι και σήμερα, αλλά πιο άγρια, γιατί σήμερα οι εργοδότες έχουν την ψυχολογία του αρπακτικού. Στο τέλος, οι δυο ήρωες παντρεύονται όχι γιατί αγαπούνται, γιατί αυτό είναι ένα ιδανικό τους, αλλά για να μπορέσουν, με τη στοργή που έχει αναπτυχθεί μεταξύ τους, να συνεχίσουν τον θλιβερό δρόμο τους, στηριγμένοι ο ένας στον άλλον.

Ίσως ο Σακελλάριος δεν έχει κλείσει ερμητικά τις διεξόδους προς το μελό, την εύκολη συγκίνηση. Δεν παύει όμως ο πίνακάς του να έχει ακρίβεια, αντικειμενική αλήθεια, συμπόνια κι αγάπη, ανθρωπιά με δυο λόγια, κι αυτό είναι που δίνει τη μεγάλη συγκινησιακή αξία στο έργο του. Αυτόν τον προσανατολισμό στην πραγματικότητα οπάντα τον βρίσκουμε στην ελληνική παραγωγή. Η διασκευή είναι κινηματογραφικότητα με την ευαίσθητη περιγραφή του περιβάλλοντος, του γραφείου, του δρόμου, την αφήγηση με επιδέξιο ντεκουπάζ και μοντάζ, και μόνο στην τελευταία σκηνή θυμίζει το θεατρικό πρότυπο. Η σκηνοθεσία, εξάριτα φροντισμένη, ξεπερνά τις κάποιες απειρίες και συχνά πραγματοποιεί ωραιότατα ευρήματα. Οι ηθοποιοί είναι στους καλύτερους κινηματογραφικούς ρόλους τους. Η Βαλάκου συγκλονίζει: είναι μια τραγωδός, κι ας θυμίζει τη θεατρική της προέλευση. Ο Παπαμιχαήλ είναι τονιομένος σε μια νότα, αλλά σ' αυτήν αποδίδει θαύματα (είναι κακός στις πρώτες σκηνές και μέτριος στο φινάλε). Ο Δαμασιώτης κι ο Διανέλ-

λος ποτέ δεν ήσαν τόσο αληθινοί, τόσο πειστικοί: πραγματικά δημιουργούν· ο Βέγγος, επίσης έξοχος: ένας λαμπρός κατατερίστας, μ' ένα λιτό, ακριβολόγο παίξιμο. Ενδιαφέροντες ρόλους δημιουργούν επίσης η Αθηνά Μιχαηλίδου, η Τζόλυ Γαρμπή, ο Δάνης, ο Λευτεριώτης. Ο οπερατέρ Τζοβάννι Βαριάνο κι ο συνεργάτης του Νίκος Δημόπουλος έχουν δώσει μια άριστη φωτογραφία. Κι ο Μάνος Χατζιδάκις έχει συνθέσει την καλύτερη ως τώρα κινηματογραφική μουσική του. Ποτέ δεν ήταν τόσο ευαίσθητος, σωστός, ευρηματικός, απαλλαγμένος από κάθε προχειρότητα κι επιδίωξη εφέ, πιστός στην εξυπηρέτηση του έργου. Η τεχνική φροντίδα επίσης, όπως σ' όλες τις ταινίες της «Φίνο Φιλμ», είναι άρτια.

«Ανεξάρτητος Τύπος», 20. 3. 61



Η τραγωδία του Αιγαίου. Ελλάδα, 1961. Σκ.: Βασίλης Μάρος. Δ.: 75'.

Σ' αυτή τη μικρή χώρα με τον γενναίοψυχο λαό, που λέγεται Ελλάδα, έχουν συμβεί, στην τελευταία πενηκονταετία, σπαρακτικά γεγονότα: πόλεμοι, επαναστάσεις, εθνικές συμφορές, κινήματα, δικτατορίες, ξένες κατοχές, ξένες επεμβάσεις για την επιβολή ξενόδουλων καταστάσεων. Το μαρτύριο του λαού της ξεπερνά τα πλαίσια των γνωστών συμβόλων, του Προμηθέα, του Χριστού, και δε βρίσκει αντίστοιχο ούτε στους μύθους ούτε στην παλιότερη Ιστορία της ανθρωπότητας.

Η άρχουσα τάξη, αστοί και τοιφλικάδες, με το τρελό και ηλίθιο όνειρό της για την «Ελλάδα των πέντε θαλασσών και των δύο ηπείρων», έσυρε το λαό σ' αφανιστικές συμφορές, μπόλιασε με το συμφεροντολογικό αλληλοφάγωμά της στα σπλάχνα του το διχασμό και, κάθε φορά που εκείνος ζήτησε να πάρει στα χέρια του τις τύχες της χώρας του, του πέρασε τις βαριές αλυσίδες της σκλαβιάς, που χάλκεψε στους αντιθαλάμους των υπουργείων των συμμαχικών της μεγάλων δυνάμεων. Ένα συνεχές μαρτύριο, με λιγότερες ανάπαυλες, που βαστά ακόμα, ένα μαρτύριο ανείπωτο που ξεπερνά τα όρια της ανθρώπινης αντοχής και που η λογοτεχνία μας, η ποίηση, η μουσική, η ζωγραφική, η γλυπτική, δεν μπόρεσαν παρά αποσπασματικά και περιορισμένα να το εκφράσουν.

Μένουν όμως τα ντοκουμέντα· τα ντοκουμέντα, που μιλούν μόνα τους όταν έχει κανείς αβούλωτα αυτιά, μάτια χωρίς παρωπίδες κι αδέσμευτη σκέψη για να τ' ακούσει, να τα δει και να τα νιώσει. Και ντοκουμέντα τέτοια, συγκλονιστικά και μεστά από αλήθεια, έχει κρατήσει πολλά, χάρις στον ηρωϊσμό και το ζήλο των οπερατέρ σκαπανέων του (Μαδράς, Λόγγος, Ιωσήφ Ξεπ, Φιλ. Φίνος, Γ. Προκοπίου κ.ά.) ο ελληνικός κινηματογράφος. Χρωστάμε μεγάλη χάρη στον Βασίλη Μάρο που έψαξε και τα βρήκε και τα 'βγαλε στο φως, φέρνοντάς μας έτσι μπροστά στο μαρτύριο του λαού, βάζοντάς μας αντιμέτωπους με το πρόβλημα για τη λύση της τιτανικής τραγωδίας του στο συγκλονιστικό του φιλμ *Τραγωδία του Αιγαίου*.

Χρειάζεται όμως πελώρια καρδιά και πλατύτερη σκέψη για να ιστορήσει κανείς αυτό το μαρτύριο. Ας μη νομίσει ο κ. Μάρος ότι ζητώ να μειώσω την προσπάθειά του. Είδε πως τον σύγκρινα με μεγαλόπνοους ποιητές, συγγραφείς και καλλιτέχνες, και καταλαβαίνει τις απαιτήσεις μου. Τέτοιες απαιτήσεις έχουμε από ένα κινηματογραφικό ιστόρημα που καταπιάνεται μ' ένα τόσο μεγάλο, κολοσσιαίο, θέμα. Δε νομίζω πως ο Βασίλης Μάρος έβαλε σ' αυτό άλλο από την τεχνική του· τεχνική επιδεξία, ευσυνειδητή, φροντισμένη, που όμως, ως τεχνική, δεν παύει να είναι τυφλή, μηχανική, άψυχη. Αφού ο ίδιος υπογράφει την ταινία, πέφτουν στους ώμους του μεγάλες ευθύνες. Κι η πιο μεγάλη είναι η ανάθεση της συγγραφής του σχολίου (κι η έγκρισή του) στον πιο αφοσιωμένο άνθρωπο της αμαρτωλής αυτής τάξης (άλλοτε αρνητή και πολέμιό της), τον Άγγελο Προκοπίου. Φλύαρο, ασυνάρτητο, διαστρεβλωτικό (είναι έργο των διανοουμένων της ιθύνουσας τάξης η διαστροφή των πραγμάτων και της Ιστορίας), αντάξιο κίτρινης αθηναϊκής φυλλάδας, το σχόλιο αυτό έρχεται σε σύγκρουση με τις εικόνες, πνίγει τη συγκίνησή τους, το σπαραγμό τους και την αλήθειά τους, γυρεύει να κατασκευάσει άλλες εντυπώσεις, δημοκοπώντας. Παραλείπει τις ανόητες παρομοιώσεις και τα φτηνά ρητορικά σχήματα.

Έπειτα, η μουσική επένδυση που επιμελήθηκε (με την έγκρισή του) ο Τάσος Μαστοράκης: φτιαγμένη με συρραφές από έργα ξένων συνθετών, είναι απ' τη μια μεριά ξένη προς το κλίμα και το χαρακτήρα του έργου, κι απ' την άλλη, ούτε ξέρει τι λέει, ούτε ξέρει



τι φτιάχνει και τη στιγμή που υπήρχαν τόσος ήχοι αλληλένδετοι με την εικόνα και τόσα τραγούδια που έχει συνθέσει ο λαός μας για να πει τον πόνο του, τις λαχτάρες του. (Ρωτώ: είναι σκόπιμο το ότι υποχρεωνόμαστε ν' ακούσουμε ολόκληρο αυτόν τον ηλιθίο ύμνο της Ε.Ο.Ν. ή οφείλεται σε αμέλεια του κ. Μάρου;)

Κι ας έρθω σε μερικά σφάλματα αποκλειστικά του Βασίλη Μάρου. Συχνά η ταινία κάνει άλματα, παραλείποντας κεφάλαια ολόκληρα της σύγχρονης Ιστορίας μας. Έλεγε μήπως το υλικό; Δεν το πιστεύω γιατί, αν δεν υπήρχαν επίκαιρα, μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν φωτογραφίες, ακόμα κι αποσπάσματα εφημερίδων της εποχής. Έλεψε μάλλον η έρευνα. Τι χρειαζόταν ο πρόλογος με την πρόχειρη και άσχετη με το θέμα αναδρομή στην αρχαία και στη βυζαντινή Ιστορία; Κι ένα τρίτο, το σπουδαιότερο: κοινή και κοινότοπη είναι η παρομοίωση του μαρτυρίου του ελληνικού λαού με τα πάθη του Χριστού, αλλά, τέλος πάντων, έχει μια βάση. Όμως η παρουσίαση του Επιταφίου και της Ανάστασης της Μητρόπολης της Αθήνας, με τους χρυσοστόλιστους δεσποτάδες, τα καλοσιδερωμένα, ασπροφορεμένα παπαδόπουλα και τις στρατιωτικές φανφάρες, πολύ απέχει απ' το να θυμίζει (να υποβάλλει) οποιοδήποτε μαρτύριο κι οποιοδήποτε πάθος. Για τα υπόλοιπα και πολλά που θα 'χα να παρατηρήσω, ευθύνεται πιο πολύ ο κρατικός μηχανισμός με τ' ανεξάρτητα εμπόδια που βάζει σε κάθε κινηματογραφική δημιουργία.

Τι μένει λοιπόν απ' το έργο; Μένουν οι συγκλονιστικές, παρακτικές εικόνες που διάλεξε και μας έδειξε ο Μάρου. Ο ξεριζωμός της Μικρασίας, τα εξαθλιωμένα πλήθη των φαντάρων και των προσφύγων, τα σκέλεθρα της κατοχικής πείνας, οι ηρωικές μάχες των φαντάρων της Αλβανίας και του Ελ Αλαμίν (δε λέω «και των μαχητών της Εθνικής Αντίστασης», γιατί αυτοί σχεδόν αγνοούνται). Όπου η ταινία πλησιάζει το λαό και τα πάθη του, αποκτά τρομακτική ένταση κι ενδιαφέρον. Σημειώνω ακόμα την καλή τεχνική δουλειά που έκανε για την επεξεργασία και τη σύνδεση αυτών των εικόνων ο δημιουργός της ταινίας.

«Ανεξάρτητος Τύπος», 25. 9. 61

Χάπυ νταιή. Ελλάδα, 1976. Σκ.: Παντελής Βούλγαρης. Ηθ.: Σταύρος Καλάρογλου, Γιώργος Μοσχίδης, Ζωρζ Σαρρή, Στάθης Γιαλελής, Δημήτρης Πουλικάκος, Κωνσταντίνος Τζούμας. Δ.: 105'.

Η πραγματικότητα που εμπνέει την ταινία του Παντελή Βούλγαρη –που έχει αντλήσει την κεντρική ιδέα της απ' το μυθιστόρημα *Ο Λοιμός* του Αντρέα Φραγκιά– είναι εκείνη του Μακρονησιού. Ανάμεσα στα κολαστήρια που έστησε η αφηνιασμένη δεξιά σε διάφορες μεριές της ελληνικής γης, ο χώρος αυτός πήρε ιδιαίτερο χαρακτήρα.

Γιατί εκεί το έγκλημα ντύθηκε κυνικά και ξεδιάντροπα το μανδύα της φιλανθρωπίας, οι αρχιδήμιοι διοικητές προβάλλονταν σαν «πατέρες» για τα «παραστρατημένα παιδιά τους» που «επαναφέρονταν» (με τι τρόπο;) στον «Ίσπο δρόμο», η βασίλισσα επισκεπτόταν, με το «άπειρο έλεος» της το Μακρονήσι, κι η πολιτική ηγεσία της τότε δεξιάς το ονόμαζε «νέο Παρθενώνα».

Με την ψυχολογική και τη σωματική βία, οι δημιουργοί του Μακρονησιού επιδίωκαν την καταστροφή και τη διάλυση της ανθρώπινης προσωπικότητας. Οι κρατούμενοι που υπέκυπταν, μεταβάλλονταν σε κουρέλια που παρσύρονταν χωρίς μια αντίσταση απ' τους ανέμους του τρόμου και της ελπίδας. Υποχωρούσαν σ' όλους τους εξευτελισμούς, σήκωναν στα χέρια τη Φρειδερίκη, τη φώναζαν «μάννα», έγραφαν γράμματα μεταμέλειας στον παπά του χωριού τους, που διαβάζονταν στην εκκλησία, γυρεύοντας μ' απόγνωση «ν' αποχρωματιστούν» και να βγουν απ' την κόλαση.

Τα βασανιστήρια ήταν πολύ πιο φρικτά από κείνα που περιγράφει η ταινία. Εκατοντάδες αυτοί που τρελάθηκαν, εκατοντάδες οι νεκροί. Οι Αλφαμίτες, πρόδρομοι των χτεσινών Εσατζήδων, τριγύριζαν με τους βούρβουλες, ύαινες αληθινές χύνονταν πάνω στους κρατούμενους και δάγκωναν πρόσωπα, τα καψόνια ήταν άγρια μες στη νύχτα κι έσπερναν πανικό.

Αξέπαινα ο σηνοθέτης δεν τ' αναπαράγει. Θα έπνιγε έτσι την ουσία, το βάθος, κάτω απ' το φόρτο της επιφάνειας. Με μιαν αφαίρεση, που ανάγει στο ουσιώδες, τα υποδηλώνει και δίνει κατά διαστήματα αδρές πινελιές, που τονίζουν την ατμόσφαιρα καταπίεσης και άγχους που κυριαρχεί στο έργο· γιατί αυτό που έχει καίρια σημασία, είναι η ουσία και όχι ένα ακόμα ντοκουμέντο της κτηνωδίας και της φρίκης. Η λιτότητα, η ακριβολογική αυ-

στηρότητα, η υποδηλωτική αφαίρεση είναι το μεγάλο χάρισμα της ταινίας. Η ουσία είναι η χυδαιότητα, η κτηνωδία, ο κυνισμός των εμπνευστών και των διοικητών του Μακρονησιού και –πέρα απ' αυτό– η μεσαιωνική καθυστέρηση και βαρβαρότητα της από δεκαετίες κατεστημένης αντιδραστικής δεξιάς, που πνίγει βίαια τους αγώνες του λαού για να βγει η χώρα στην πρόοδο και τον πολιτισμό. Είναι, ταυτόχρονα, η απόγνωση κι ο εξαandraποδισμός των «ανανηψάτων». Κι αυτά προβάλλονται με ενάργεια και βε-



βαιότητα. Και κάτι άλλο ακόμα: στα βάθη της ψυχής αυτών των δυστυχισμένων, που νικήθηκαν απ' το στοιχειώδες ένστικτο της αυτοσυντήρησης κι άφησαν να τους κουρελιάσει ο τρόμος, κρυφόκαιγε μια φλόγα απ' την παλιά πίστη κι ανθρωπιά τους.

Θα σταθούμε έτσι ιδιαίτερα στο συμπυκνωμένο σπαραχτικό φινάλε, που είναι από τα πιο υψηλά κορυφώματα του παγκόσμιου κινηματογράφου, αντλώντας απ' το πανανθρώπινο μυθολογικό υποσυνείδητο και συνοψίζοντας εκφραστικά –σκηνοθετικά και υποκριτικά– ωκεανούς στοχασμού και αισθημάτων. Αυτό το φίλημα, το παθιασμένο και άγριο, του βασανιστή στο νεκρό, είναι φίλημα στον εσταυρωμένο Χριστό, στο μάρτυρα που θυσιάζεται για την εξαγορά και τη σωτηρία των άλλων. Είναι ακόμα ο θαυμασμός κι ο φόρος τιμής στο νικητή της απανθρωπιάς και του θανάτου. Το τραχύ πλύσιμο του προσώπου του με το θαλασσίνο νερό, είναι το νεκροστόλισμα και μύρωμα του, ο επιτάφιός του γιατί αυτός που δεν υπέκυπτε, σήκωνε το σταυρό και των άλλων.

Η υπέροχη φωτογραφία του Γιώργου Πανουσόπουλου, που κρατά το έργο κάτω απ' την πιεστική κάψα του ήλιου και αποδίδει τη γυμνή τραχύτητα του τοπίου, ενισχύει τη γενική ατμόσφαιρα. Η μουσική του Διονύση Σαββόπουλου ερμηνεύει τις κραυγές και τα ουρλιαχτά, που σωστά απέφυγε να δώσει νατουραλιστικά ο σκηνοθέτης. Τα τραγούδια του εκφράζουν το πνεύμα του Μακρονησιού και του καιρού του. Συγκλονιστικός είναι ο Στάθης Γιαλελής, υπέροχος, λιτός και υποβλητικός ο Σταύρος Καλάρογλου, εξαίρετοι η Ζωρζ Σαρρή, ο Γιώργος Μοσχίδης, ο Νίκος Μπουσδούκος, ο Κωνσταντίνος Τζούμας, ο Κώστας Φυσοσούν.

Το *Χάπνυ νταίη* είναι ένα μεγάλο επίτευγμα, που μας κάνει περήφανους για τον ελληνικό κινηματογράφο.

«Αυγή», 1. 10. 76

Οι κληρονομήσεις. Ελλάδα, 1977. Σκ.: Θόδωρος Αγγελόπουλος. Ηθ.: Μαίρη Χρονοπούλου, Εύα Κοταμανίδου, Αλίκη Γεωργούλη, Βαγγέλης Καζάν, Στράτος Παχής, Μπέτυ Βαλάση. Δ.: 168'.

Έχοντας ξαναγράψει πολύ πρόσφατα για τους *Κληρονομήσεις*, θα συνοψίσω, υπενθυμίζοντας ότι πρόκειται για μια επιβλητική δημιουργία, που επιβάλλει οριστικά το σκηνοθέτη της ανάμεσα στους πρώτους του παγκόσμιου κινηματογράφου, και τον κινηματογράφο μας στο διεθνές επίπεδο.

Ο Αγγελόπουλος βλέπει την πρόσφατη Ιστορία της χώρας μας μέσα απ' το πρίσμα της άρχουσας τάξης, με τις τύψεις της, τους φόβους της, και τη χυδαία προσήλωση στα πρόνόμιά της, που χρησιμοποιεί κάθε μέσο, εγκληματικό, καταχθόνιο ή εξευτελιστικό, για να τα κρατήσει. Η παράδοση της χώρας στους ξένους, το αιματοκύλισμα του λαού, ο βιασμός της θέλησής του, οι δολοφονίες κι οι βρόμικες πολιτικές μανούβρες που σημάδεψαν την πολιτική εξέλιξη στις πρόσφατες δεκαετίες, προβάλλουν χτυπητά μέσα απ' τα καίρια διαλεγμένα και γλαφυρά δοσμένα επεισόδια του έργου.

Το έργο έχει τη μορφή της (ανα)παράστασης. Ξεκινώντας απ' την ανακάλυψη του πτώματος ενός αντάρτη του εμφυλίου πολέμου, μέσα στα χιόνια, από κληρονομήσεις μεγαλοστούς, ο σκηνοθέτης αναπαριστάνει τις αναμνήσεις του καθενός απ' τις διάφορες σημαντικές στιγμές της περιόδου που ερευνά, σαν πάνω σε μια εκτεταμένη (στον κινηματογραφικό χώρο) σκηνή. Δεν επιδιώκει να παρασύρει το θεατή σε συμμετοχή στα δρώμενα



και σε εύκολη συγκίνηση, αλλά βάζει τα πράγματα, ωμά και ξεκάθαρα, μπροστά στα μάτια του, καλώντας τον να καταλάβει και να κρίνει. Κατακτά το ενδιαφέρον, ανεβάζοντάς το στην κατάπληξη και το δέος, με τη δύναμη και τη γλαφυρότητα αυτής της απεικόνισης: δύναμη, που οφείλεται στο ακριβολόγο πλαίσιο των προσώπων (με καθορισμό της κοινωνικής θέσης τους και της ηθικής στάσης τους), στη

διαύγεια των αλληγοριών, στην ευστοχία της σάτιρας, στη σκηνοθετική ευρηματικότητα και δεξιότητα, στην αποτελεσματικότητα του μοντάζ, όπως και στην εκπληκτική φωτογραφία και το εξαιρετικό παίξιμο τόσο των πρωταγωνιστών όσο και των κομπάρσων.

Η τελευταία περίοδος (του χορού στο επαρχιακό καμπαρέ) αποκρυσταλλώνει τα συμπεράσματα του έργου απ' όλη την ιστορική αναδρομή που προηγείται, με τρεις αλληγορικές σκηνές που δείχνουν την ψυχολογία της αμαρτωλής «μαφίας» που δυναστεύει τη χώρα: τους φόβους της για τη λαϊκή κρίση (ανταρτοδικείο), την οπισθοδρομική προσκόλληση στα παλιά κατεστημένα (τη μοναρχία), την ενοχή της: ξαναθάβουν το πτώμα, όπως γυρεύουν να ορθώσουν την Ιστορία.

Σχετικά με τα προηγούμενα έργα του Αγγελόπουλου, *Οι κληνοί* είναι πιο κυριαρχημένο, συγκροτημένο, σκηνοθετικά αρτιωμένο κι αισθητικά ενιαίο. Συμβαίνει, σε σύγκριση με το *Θίασο*, να μην έχει τα πλεονεκτήματα μιας δυναμικής δομής, που πάντα δίνει ένα εξωτερικό, τεχνικό ενδιαφέρον, αλλά είναι ανώτερο σε πραγμάτωση, με πολύ λιγότερες αδυναμίες, παρόμοια πλούσιο σε ευρήματα και πιο επιβλητικό και ρωμαλέο.

«Αυγή», 12. 10. 77

Ευδοκία. Ελλάδα, 1971. Σκ.: Αλέξης Δαμιανός. Ηθ.: Μαρία Βασιλείου, Γιώργος Κουτούζης, Κούλα Αγαγιώτου, Χρήστος Ζορμπάς, Δ.: 97'.

Το *Μέχρι το πλοίο*, πρώτη ταινία του Δαμιανού, είναι το οδυνηρό οδοιπορικό, μέσα απ' τη μιζέρια και την απόγνωση του τόπου μας, ενός φτωχού αγρότη, απ' το μακρινό, εξαθλιωμένο χωριό του ως τον Πειραιά, όπου θα πάρει το πλοίο για την Αυστραλία. Παρά τις αδυναμίες του (ταλάντευση απ' τον ηθογραφικό νατουραλισμό στον άμεσο και οξύ ρεαλισμό), επιβάλλεται και συγκλονίζει με τη λιτή ακρίβεια, τη βιασιότητα, την εκρηκτική πυκνότητα και ένταση των σκηνών του, στην πιο μεγάλη του έκταση.

Η *Ευδοκία* αρχίζει ακριβώς από εκεί που τελειώνει το *Μέχρι το πλοίο*: μια εικόνα του λιμανιού και μια γυναίκα που τ' αφήνει πίσω της, σαν να επιστρέφει, αφού ξεπροβόδισε κάποιον. Σαν να 'ναι η ίδια εκείνη γυναίκα που ξεπροβόδισε τον μετανάστη, μα δέκα χρόνια γερασμένη, έχοντας υποστεί στο κορμί και στο πρόσωπό της τη φθορά της μιζέριας και τον εξευτελισμό μιας τυραννισμένης ζωής. Είναι σίγουρα μια άλλη γυναίκα, μα στη συνέχεια θ' ακούσουμε απ' το στόμα της πως είναι κι αυτή παρατημένη από κάποιον που έφυγε για την ξενιτιά. Όμως η ταινία δε θα μιλήσει γι' αυτή τη γυναίκα (που πια ανήκει στο χτες), αλλά για μίαν άλλη, μια νέα κοπέλα, που την επαναλαμβάνει στο σήμερα.

Ο σκηνοθέτης αντιστρέφει –ή επεκτείνει– το θέμα του, δημιουργώντας ένα δίπτυχο: στο πρώτο μέρος (*Μέχρι το πλοίο*), εκείνοι που φεύγουν· στο δεύτερο (*Ευδοκία*), εκείνοι που μένουν· αλλά στο φόντο, η ίδια πάντα εικόνα της εξαθλίωσης, της παγίδευσης μέσα σε μια απαίσια, καταπιεστική πραγματικότητα, που γίνεται αισθητή σαν μοίρα, σπρώχνοντας ακατανίκητα τον άντρα στη μετανάστευση και τη γυναίκα στην υποταγή σ'

έναν «αγαπητικό» που την κάνει εμπόρευμα.

Ο έρωτας γίνεται φυγή απ' αυτή την εφιαλτική πραγματικότητα· φυγή απεγνωσμένη και, γι' αυτό, βίαιη, φρενιασμένη, παραληρηματική. Η Ευδοκία, πρωτόβγαλτη πόρνη, γνωρίζεται μ' ένα στρατιώτη (ένα λοχία), φτωχό χωριατόπαιδο, που η απόλυση απ' το στρατό του γίνεται αγωνία, και συλλογιέται απελπισμένα να ξενιτευτεί. Για την ώρα, ο στρατός, η παράδοση στη μηχανικότητα και την έξαψη των ενστικτών με τις φανφάρες και τα γυμνάσια, είναι ένα ξέδομα, όμως η αγωνία για το αύριο ξαναγυρίζει τυραννική. Η Ευδοκία κι ο φαντάρος της δίνονται στον έρωτα παθιασμένα, άγρια, τρελά, κάνουν τον



έρωτά τους πρόκληση στην κοινωνία, που τους ξεγράφει, τους σπρώχνει στα περιθώρια της πρόκληση ριψοκίνδυνη, ωστόσο, όπου οι δυο νέοι μεθούν με τον ίλιγγο (αίσθηση που δίνεται υπέροχα με την ευρηματική περίοδο της κούνιας πάνω απ' το βάραθρο), γιατί η κοινωνία, η πραγματικότητα, η «μοίρα», επανέρχονται αδυσώπητα και σταθερά απ' τις διηγήσεις της γερασμένης πόρνης, τα πειράγματα των φαντάρων, τον «αγαπητικό» που καρδοκεί κι οργανώνεται να χτυπήσει όταν θα 'ρθει η κατάλληλη στιγμή· αλλά και μέσα στους δυο ήρωες, στην ψυχοσύνθεσή τους και κάτω απ' την πίεση των πραγμάτων· γιατί ο άντρας εξουσιάζει τη γυναίκα, την κάνει κτήμα του, κι όταν θα πιεστεί στο αποχώρητο απ' την ανάγκη, ο λοχίας θα δεχτεί απ' την Ευδοκία τα χρήματα της εκπόρνευσής της.

Θα βρεθεί λοιπόν ο λοχίας να 'ναι αυτός ο «αγαπητικός». Και θα παραδοθεί, απελπισμένος, σ' ένα αποκτηνωτικό μεθύσι, που θα τον κάνει ανίκανο ν' αντισταθεί στο πλήγμα των αντιπάλων του, που τον αφήνουν λιπόθυμο απ' τα χτυπήματα και του παίρνουν την Ευδοκία.

Επιβάλλεται ακόμα αισθητικά αυτή η πραγματικότητα με την εικόνα, που έχει κυριαρχικό χρώμα το κίτρινο και τη συνθέτουν χέρσες, άδεντρες εκτάσεις, σπαρμένες με τα τετράγωνα, τσιμεντένια οπιτάκια των συνοικισμών «εκτός σχεδίου», βρόμικες ακρογιαλιές, μ' ασπρολιάρικους, πνιγμένους στα καυσαέρια ουρανούς, φρεσκοανοιγμένοι δρόμοι, πληγές στο τοπίο, με δέντρα ριγμένα ή που οι ρίζες τους έχουν ξεθαφτεί απ' τη μπουλντόζα, όψεις μιας χώρας σε μετασχηματισμό που την παραμορφώνει.

Το έργο τελειώνει με το τρίκυκλο –με τη συμμορία των «αγαπητικών» και την Ευδοκία– που βυθίζεται κι ενώνεται με τη νύχτα της μεγαλούπολης: ένα τρίκυκλο και μια νύχτα που έχουν το συμβολισμό τους, θυμίζοντας το παρόμοιο τρίκυκλο που σκότωσε τον Λαμπράκη και, με τη Χούντα, κυριάρχησε κι έγινε ένα με τη νύχτα που σκέπασε 7 χρόνια την Ελλάδα.

Οι ηθοποιοί, κάτω απ' την έμπειρη διεύθυνση του σκηνοθέτη, προσφέρουν συναρπαστικές ερμηνείες. Η Μαρία Βασιλείου έχει όλο των πρωτογονισμό, τη θηλυκότητα, αλλά και το σπαραγμό που απαιτεί ο ρόλος της, κι ο Γιώργος Κουτούζης είναι ένα τραχύ, απλοϊκό κι απελπισμένο χωριατόπαιδο. Εξαιρετοι είναι η Κούλα Αγαγιώτου στο ρόλο της γερασμένης πόρνης κι ο Χρήστος Ζορμπάς στο ρόλο του αγαπητικού. Θαυμάσια αρμονισμένη στο στίλ του έργου είναι η φωτογραφία του Χρήστου Μάγκου. Ο Μάνος Λοΐζος έχει συνθέσει μια υπέροχη, υποβλητική μουσική, που ενισχύει την εικόνα.

Βλέποντας τις δυο αυτές ταινίες, ευχόμαστε τη γρήγορη επιστροφή του Δαμιανού στον κινηματογράφο, απ' όπου έχει απομακρυνθεί εφτά χρόνια τώρα, κι όπου η παρουσία του είναι πολύτιμη.

«Ελευθεροτυπία», 5. 5. 80



Ευρυδίκη ΒΑ 2037

Ελλάδα, 1975. Σκ.: Νίκος Νικολαΐδης. Ηθ.: Βέρα Τσέχοβα, Νίκη Τριανταφυλλίδη, Τζων Μουρ. Δ.: 100'.

Ξαναβλέποντας την *Ευρυδίκη ΒΑ 2037*, πέντε χρόνια ύστερα απ' την προβολή της στο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, δε θα είχα να προσθέσω ή ν' αφαιρέσω στα όσα έγραψα τότε. Είναι αξιοπρόσεκτη και σημαντική για τον κινηματογράφο μας, γιατί αντιπροσωπεύει μια τάση αφαιρετική-αλληγορική, που πιστεύεται εύκολη, αλλά είναι, ίσως, η πιο δύσκολη, ακριβώς με την ελευθερία που φαίνεται να προσφέρει.

Η ταινία εκφράζει μια κατάσταση καταπίεσης και αποκλεισμού, που εμπνέεται απ' την πρόσφατη δικτατορία, απ' την οποία και παίρνει αρκε-

τά χαρακτηριστικά στοιχεία (θούρια, megάφωνα, βουή ελικοπτερωτών, σκαϊές απαντήσεις των «υπηρεσιών» στο τηλέφωνο, παρακολούθηση κ.λπ.), αλλά χωρίς να συγκεκριμενοποιείται σε μια ρεαλιστική απεικόνισή της. Διατηρεί τη γενίκευση σε παρόμοιες καταστάσεις, σε όποιο τόπο και χρόνο κι αν συμβαίνουν.

Η ηρωίδα της είναι περιορισμένη στο σπίτι της και περιμένει τη μετακίνησή της, άγνωστο πού. Έχει έναν κωδικό αριθμό (Β.Α. 2037), κι ο ήχος της αυτόματης γραφομηχανής στο τηλέφωνο υπονοεί πως είναι καταγραμμένη σε κομπιούτερ. Απ' έξω περιφέρονται άγνωστοι, που την κατασκοπεύουν, την προκαλούν, της ρίχνουν λάσπες. Ακούγονται ήχοι πολυβόλων, ελικοπτερωτών, megαφώνων, τρένων, θάλασσας με γλάρους κ.λπ. Μια «υπηρεσιακή» φωνή στο τηλέφωνο υπόσχεται κάθε τόσο τη μετακίνηση, που ωστόσο δεν πραγματοποιείται. Στη μνήμη ή τη φαντασία της ηρωίδας περνούν μια σκηνή εκτέλεσης κι άλλες καταστάσεις, περασμένες ή μελλοντικές, όπου αποπειράθηκε ή θ' αποπειραθεί ν' αυτοκτονήσει. Έχει παραισθητικές οπτασίες, βασανιστικές ερωτικές ορμές, αυνανίζεται.

Ένας άντρας της τηλεφωνεί, λέγοντάς της πως ήταν εραστής της. Της θυμίζει τη φίλη της, Βέρα, που έχει πεθάνει. Στο φινάλε, η Ευρυδίκη θα τον σκοτώσει, ύστερα από μια βίαιη ερωτική σκηνή, που είναι μαζί βιασμός και δόσιμο· όπως στο θάνατο.

Βρίσκουμε στην ταινία την ίδια κυκλική κίνηση μέσα σ' ένα αδιέξοδο που χαρακτηρίζει την πρωτολειακή μικρή ταινία του σκηνοθέτη *Lacrimae Rerum* (1962). Αν και ασύγκριτα πιο πλατιά κι αναπτυγμένη, η κίνηση αυτή δε γίνεται ανελκυστική, δημιουργεί μονοτονία κι αποτελεί το βασικό μειονέκτημα της ταινίας. Ωστόσο, υπάρχουν άλλα, σημαντικά προτερήματα: η μελετημένη ψυχολογία, που παρατάσσει, συμπλέκει και αποδίδει συναισθήματα, φαντασιώσεις, παραισθητικές οπτασίες, μνήμες, σεξουαλικές ορμές, και η μεθοδική κι επιδέξια σεναριογραφία και σκηνοθεσία, που συνυφαίνει σ' αυτόν τον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας οπτικά και ηχητικά ερεθίσματα - στοιχεία, που απαρτίζουν τον εξωτερικό κόσμο. Ιδιαίτερα η ηχητική μπάντα της ταινίας είναι κατόρθωμα. Υπέροχη είναι η ερμηνεία της Βέρα Τσέχοβα, κι αριστοτεχνική η φωτογραφία του Γιώργου Πανουσόπουλου.

Είναι ένα έργο ειλικρινές, που ηγάζει από την έμπνευση, ερμηνεύοντας μ' αλήθεια μια ανθρώπινη πραγματικότητα, κι όχι σοφιστικό, κατασκευασμένο και προκλητικό (όπως συμβαίνει με τη δεύτερη ταινία του σκηνοθέτη, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*). Αυτό κάνει εξ' άλλου οι ξένες επιδράσεις να χρησιμοποιούνται δημιουργικά και όχι σαν μίμηση.

«Ελευθεροτυπία», 3. 3. 81



Από την εκδήλωση της ΠΕΚΚ για την παρουσίαση του βιβλίου *Σινειπλογή*
του Αντώνη Μοσχοβάκη, το 1994.

(Βασίλης Ραφαηλίδης, Νίνος Φένεκ Μικελίδης, Γλαύκη και Αντώνης Μοσχοβάκης,
Νίκος Κούνδουρος, Αλέξης Δαμιανός, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Δημήτρης Κολιοδήμος,
Νώντας Μανωλίτσης, Τάσος Γουδέλης, Γιάννης Σολδάτος, Ηλίας Κανέλλης)



Αντώνης Μοσχοβάκης (1923-2007)

Ο Αντώνης Μοσχοβάκης, ένας από τους τελευταίους της σπουδαίας εκείνης γενιάς των κριτικών του κινηματογράφου των δεκαετιών '50, '60 και '70 (Γ.Ν. Μακρής, Π. Ζάννας, Β. Ραφαηλίδης, Ειρ. Καλκάνη, Κ. Σταματίου, Μ. Πλωρίτης κ.ά.), «έφυγε» από κοντά μας, τη Δευτέρα 13 Μαΐου σε ηλικία 83 χρονών.

Αν και βγήκε στη σύνταξη το 1984, η αυθεντική του αγάπη για τον κινηματογράφο, ως τέχνη λαϊκή και κοινωνική, παρέμεινε αμείωτη και ενήμερη μέχρι το τέλος. Χρόνια τώρα, μόνιμη ήταν η παρουσία αυτού και της ευγενικής γυναίκας του Γλαύκης, στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, στο «κυνήγι» από αίθουσα σε αίθουσα για τις επιλογές των «Νέων Οριζόντων» και όχι μόνο. Το ίδιο γνωστή όσο και συχνή ήταν η παρουσία του ζευγαριού και στις αίθουσες της Αθήνας. Χαρακτήρας προσηνής αλλά συγκρατημένος και διακριτικός, με εκείνο το αντίστοιχα χαρακτηριστικό του σχεδόν μόνιμο μειδίαμα. Ξένος προς κάθε πρακτική δημοσιοσχετισμού. Με τον ανθρωπισμό, την εντιμότητα και το ήθος που χαρίζει η αφομοιωμένη πνευματική καλλιέργεια και η αμετάθετη προοδευτική πολιτική του ένταξη, που στάθηκε αιτία, μεταξύ άλλων, να περάσει εξόριστος στην περίοδο 1948-1952 στον Αη Στράτη και τη Μακρόνησο.

Ξεκίνησε ως βοηθός σκηνοθέτη σε αρκετές ταινίες, ενώ παράλληλα έγραφε άρθρα κριτικής στην «Επιθεώρηση Τέχνης». Στον ημερήσιο Τύπο έκανε την εμφάνισή του στη δεκαετία του '60. Εργάστηκε ως κριτικός κινηματογράφου και θεάτρου στις εφημερίδες «Ωρα», «Ανεξάρτητος Τύπος», «Νίκη», «Εμπρός», καταλήγοντας στην «Αυγή» με διακοπή κατά την εφτάχρονη απριλιανή δικτατορία, περίοδο την οποία πέρασε στη Γαλλία μέχρι τη μεταπολίτευση. Με την επιστροφή του, παράλληλα με την «Αυγή» βρέθηκε στην «Ελευθεροτυπία», από την έναρξη της έκδοσής της μέχρι τη συνταξιοδότησή του το 1984.

Εξίσου σημαντικό ήταν και το μεταφραστικό του έργο. Μετέφρασε μεγάλα ονόματα της γαλλικής λογοτεχνίας, όπως Φλομπέρ, Ντιντερό, Μπαλζάκ, Σεντ Εξιπερί κ.ά. Σε αυτά και η μετάφραση της κλασικής ιστορίας του κινηματογράφου του Ζορζ Σαντούλ. Ευρύτατη επιλογή από το πολύχρονο έργο του κινηματογραφικών κριτικών (1958-1982) εξέδωσε σε τόμο η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) της οποίας υπήρξε ιδρυτικό μέλος. Επίσης, στη διάρκεια του 16ου Πανοράματος Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου της «Ελευθεροτυπίας» τιμήθηκε με το ειδικό βραβείο για τη σπουδαία και πρωτοποριακή συμβολή του στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής κριτικής.

*Δημήτρης Χαρίτος
«Αντί», Ιούνιος 2007*



Ένας πρωτοπόρος της κινηματογραφικής κριτικής

Ο Αντώνης Μοσχοβάκης (Ιούλιος 1923-Μάιος 2007), κριτικός κινηματογράφου αλλά και αριστερών ιδεών αγωνιστής, εξόριστος στον Άη Στράτη και στη Μακρόνησο, στην περίοδο 1948-1952, ξεκίνησε την καριέρα του ως βοηθός σκηνοθέτης σε διάφορες ταινίες (*Η Δούκισσα της Πλακεντίας*, *Ραντεβού στην Κέρκυρα*, κ.ά.), γράφοντας παράλληλα κριτικά άρθρα στο περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης». Στον ημερήσιο Τύπο εμφανίστηκε στη δεκαετία του '60, στις εφημερίδες «Ωρα», «Ανεξάρτητος Τύπος», «Νίκη» και «Εμπρός» πριν καταλήξει στην «Αυγή», όπου συνέχισε να γράφει, με εφτάχρονη διακοπή στην περίοδο της δικτατορίας (όπου βρέθηκε στη Γαλλία και αποφάσισε να παραμείνει εκεί μέχρι τη μεταπολίτευση). Με την επιστροφή του στην Ελλάδα, παράλληλα με τις κριτικές που συνέχισε να γράφει στην «Αυγή», ανέλαβε, με την έκδοση της «Ελευθεροτυπίας» το 1975, τη στήλη της κινηματογραφικής κριτικής με τον υπογράφωντα και τον Τώνη Τοιρμπίνο, ως τη συνταξιοδότησή του το 1984.

Ο Μοσχοβάκης ασχολήθηκε και με μεταφράσεις έργων, βασικά της γαλλικής λογοτεχνίας (Μπαλζάκ, Φλομπέρ, Ντιντρό, Σεντ Εξπερί). Στις σημαντικές μεταφράσεις του είναι και εκείνη της Ιστορίας του Παγκόσμιου Κινηματογράφου του Ζορζ Σαντούλ – αργότερα συνεργαστήκαμε μαζί σε μια πιο ενημερωμένη έκδοσή της. Επιλογή των κινηματογραφικών κριτικών του («Σινεπιλογή», 1958-1982) εξέδωσε το 1994 η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου – της οποίας υπήρξε από τα ιδρυτικά μέλη. Το 2003, το 16ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου της «Ελευθεροτυπίας» τον τίμησε με το Ειδικό Βραβείο για την προσφορά του στον χώρο της κινηματογραφικής κριτικής.

Συνάδελφος και στενός φίλος, ο Αντώνης ήταν ένας από τους δυο κριτικούς (μαζί με τον Κώστα Σταματίου) που με βοήθησαν να καταλάβω την «άλλη» πλευρά του κινηματογράφου. Φοιτητής ακόμη, θυμάμαι που περίμενα να φτάσει το πρωί της Τρίτης, για να διαβάσω τις κριτικές του Αντώνη –ιδιαίτερα στην περίοδο που έγραφε στην «Αυγή»–, πριν αποφασίσω ποια ταινία να πάω να δω, παρασύροντας μάλιστα στις «εξόδους» μου αυτές κι άλλους συμφοιτητές μου.

Εκείνο που με προσήλκυε ιδιαίτερα στις κριτικές του Αντώνη ήταν το ανοιχτό μσαλό και η πραγματική αγάπη με τα οποία αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο, δίνοντας πάντα ξεχωριστή έμφαση κι αγάπη στον ελληνικό, σε μια περίοδο που οι ταινίες αντιμετώπιζονταν με σοβαρότητα, μόνο όταν καταπιάνονταν με «σοβαρά», φιλολογικά ή φιλολογίζοντα θέματα. Σε μια τέτοια ακριβώς περίοδο, ο Αντώνης είχε τη διορατικότητα και το θάρρος (κάτι που έλειπε από πολλούς κριτικούς της τότε εποχής, αλλά και που εξακολουθεί δυστυχώς να λείπει και σήμερα από πολλούς από τους νεότερους), να επισημαίνει και να υποστηρίζει ταινίες που θεωρούνταν «παρακατιανές»: για παράδειγμα, ούστερν, όπως το *Ρίο Μπράβο* του Χάουρντ Χοκς ή *Η αιχμάλωτη της ερήμου* του Τζον Φορντ, ακόμη και κωμωδίες, όπως εκείνες του Τζέρι Λούις. Βέβαια, όπως και όλοι οι προοδευτικοί κριτικοί της τότε εποχής, ο Αντώνης Μοσχοβάκης αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο σαν μια ακόμη κοινωνική έκφραση της τέχνης, αναλύοντας τις ταινίες, μέχρι σ' ένα μεγάλο βαθμό, μέσα από τη διαλεκτική του μαρξισμού, αυτό, όμως, δεν τον εμπόδισε, αρκετές φορές, να το ξεπεράσει, ν' αγγίξει το μέσο με την αγάπη και το πάθος του αληθινού σινεφίλ.

Ο Αντώνης Μοσχοβάκης είναι ανάμεσα στους λιγοστούς εκείνους εμπνευσμένους πρωτοπόρους κριτικούς, που όχι μόνον άνοιξαν τον δρόμο στην κριτική σκέψη, αλλά και σημάδεψαν την όλη εξέλιξη και την πορεία της ελληνικής κινηματογραφικής κριτικής. Κάποτε, ο Αντώνης είχε αναφερθεί στην «κοινή μας πορεία κάτω από τον ήλιο του κινηματογράφου». Αυτός ο ήλιος θα παραμείνει για μένα πάντα το ίδιο φωτεινός, όσο υπάρχουν και διαβάζονται τα γραπτά του.

Νίνος Φένεκ Μικελίδης
«Ελευθεροτυπία», 15.5.2007

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ / ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ
ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ
ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ
ΝΤΙΝΟΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ
ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ
ΖΥΛ ΝΤΑΣΣΕΝ
ΝΤΕΪΒΙΝΤ ΚΡΟΝΕΝΜΠΕΡΓΚ
ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ
ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ
ΑΤΟΜ ΕΓΚΟΓΙΑΝ
ΑΜΠΙΑΣ ΚΙΑΡΟΣΤΑΜΙ
ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗΣ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ
ΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΟΥΡΙΔΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΤΕΛΙΔΗ
ΔΗΜΟΣ ΘΣΟΣ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΙΩΛΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ
ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ
ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΟΣΧΟΒΑΚΗΣ

ΣΕ ΞΕΝΟ ΤΟΠΟ (Ελληνικός κινηματογράφος και μετανάστευση)
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΑΝΤΙΔΗΣ: Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία





Αντώνης Μοσχοβάκης

33 στιγμές από τη Σινεπιλογή



ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
MINISTRY OF CULTURE

ISBN 978-960-322-318-4